



182

الشفاهية والكتابية

تأليف: والترج . أونج

ترجمة: د. حسن البنا عز الدين

مراجعة: د. محمد عصفور

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

182

الشفاهية والكتابية

تأليف: والترج . أونج

ترجمة: د. حسن البنا عز الدين

مراجعة: د. محمد عصفور



المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

المحتوى

تقديم المترجم

انشغلت بهذا الكتاب منذ صدوره، وقرأته وأفدت منه في دراساتي عن الشعر العربي القديم. ومنذ ذلك الوقت تمنيت أن يطلع عليه القارئ العربي لشدة مناسبته للثقافة العربية التي تعد ثقافة شفاهية الأصل ومتحولة إلى الكتابية منذ مطلع الإسلام إلى الآن. وقد بدأت ترجمة الكتاب منذ أكثر من ثلاث سنوات، ولما انتهيت من الترجمة الأولية عرضتها على أستاذي الدكتور عز الدين إسماعيل الذي تفضل بالنظر فيها، واقترح علي كثيرا من التغييرات التي أفدت منها أيما إفادة، وتعلمت منها الكثير.

كذلك قرأ النسخة الأولى من الترجمة عدد من الأصدقاء الذين أبدوا رأيهم في بعض العبارات واقترحوا علي إعادة النظر فيها-وقد فعلت-فإلى هؤلاء الأصدقاء: الدكتور محمد بريري، الأستاذ محمد غيث، الأستاذ أحمد فهمي، الأستاذ جمال أبو الدهب، جزيل شكري وعظيم امتناني. أما البروفسير ياروسلاف ستيتكفيتش والأستاذ الدكتور أحمد الهواري فقد أضافا إلى النسخة الأخيرة الكثير مما لا أستطيع أن أوفيهما حقهما من الشكر إزاءه. وبالمثل كان رأي الأستاذ الدكتور فؤاد زكريا في الكتاب وملاحظاته على بعض صفحات من الترجمة حافزا مشجعا إلى أبعد حد كي أعيد النظر في ترجمتي كلها مرة أخرى مما كلفني جهدا جديدا أشكره عليه من كل قلبي. كذلك ساعدتني الدكتورة

إهداء
إلى أستاذي
الدكتور/ عز الدين إسماعيل

سوزان ستيتكفيتش في إعداد النسخة قبل الأخيرة لإرسالها إلى الناشر وبذلت في ذلك جهدا فائقا، فلها كل الشكر والعرفان. ويظل دائما المترجم، مثله مثل المؤلف، مسؤولا في النهاية عن الأخطاء الممكنة الحدوث في العمل المنسوب إليه. ولعلني أسعد بمشاركة كل هؤلاء الأساتذة والأصدقاء لي فيما قد يجده القارئ من إيجابيات لا أشك في وجودها في الكتاب.

أما المؤلف والترج. أونج (ولد عام 1912) فقد شجعني في رسالة خاصة على ترجمة هذا الكتاب إلى العربية، وأرسل إلي معلومات عن هذا الكتاب وأهمها أنه منذ صدوره في عام 1982 أعيد طبعه بالإنجليزية عشر مرات حتى عام 1992، أي مرة كل عام. كذلك صدرت ترجمات لهذا الكتاب ومقتطفات منه في أكثر من خمس عشرة لغة: منها الفرنسية، والإيطالية، والبولندية، والكورية، واليابانية، والصينية. وقد قدمت للكتاب بدراسة عن النظرية الشفاهية، وذيلته بهوامش مفصلة كي تساعد القارئ العربي على متابعة القراءة والإفادة من الكتاب إلى أقصى درجة ممكنة.

القاهرة في 13 من يوليو 1993

د. حسن البنا عز الدين

النظرية الشفاهية
وموقع الأدب العربي منها

دراسة أولى

سوف أحاول في هذه الدراسة-التي أعتقد أنها الأولى في الموضوع في اللغة العربية-تحقيق هدفين رئيسين: الأول، إغراء القارئ العربي بقراءة الكتاب الحالي. والآخر، إغراء الباحثين في الأدب العربي وطلابه بإعادة النظر في هذا الأدب: قديمه وحديثه في ضوء التقابل بين الشفاهية والكتابية؟ هذا التقابل الذي يمثل المركز من اهتمام الكتاب الحالي واهتمام مؤلفه على السواء. ومن أجل تحقيق هذين الهدفين سأعرض باختصار للكتاب الحالي في سياقه الخاص وفي سياقه العام؛ أي من خلال اهتمامات مؤلفه المتصلة بالموضوع نفسه، ومن خلال الدائرة الأكبر التي يتحرك فيها الموضوع في الكتابات الغربية، أعني النظرية الشفاهية على وجه الخصوص. كذلك سوف أذكر موقع الأدب العربي من كل هذا، وأطرح بعض الملاحظات حول الإمكانات، التي يمكن على أساسها دراسة هذا الأدب، على نحو يضيف أبعادا جديدة للدراسة الأدبية، ويكشف عن جوانب جديدة في الأدب نفسه.

أما المؤلف والترج. أونج فقد ولد في 20 نوفمبر عام 1912، بمدينة كانزس سيتي، ولاية ميسوري بالولايات المتحدة الأمريكية. وقد حصل على الليسانس من كلية روكهيرست في 1933، والماجستير في 1948 من سانت لويس، والدكتوراه من قسم اللغة الإنجليزية من جامعة هارفارد في 1955. وكان قد ذهب إلى أوروبا في الفترة 1950- 1954 للبحث وإلقاء محاضرات.

وقد درس الإنجليزية في أثناء دراساته العليا، وعين أستاذا مساعدا بين 1954- 1957، ثم أستاذا منذ 1957، ومن الواضح أنه ظل يشغل هذا المنصب حتى الآن على ما يبدو من خلال مقدمة كتابه الحالي (1982) الصادر عن دار نشر Methuen، ومن عنوانه الذي أرسله إلي في العام

الماضي (1992). ويبدو أونج منذ أواخر الأربعينيات مهتما بموضوع الشعر، والأدب بوجه عام، في بعديه: الشفاهي والكتابي. ويمثل الكتاب الذي بين أيدينا خلاصة مفيدة لكل هذا الانشغال بالموضوع من قبل هذا المؤلف. ويتضح ذلك من ملاحظة أن هذا الكتاب قد أعيد طبعه منذ صدوره حتى العام الماضي (1992) عن دار نشر روتلدج Routledge عشر مرات ؛ أي بواقع مرة كل سنة. وقد نشر في سلسلة متخصصة في نشر الجديد في العلوم الإنسانية وبخاصة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية؛ أعني سلسلة New Accents. وقد حبذ المؤلف في رسالته الخاصة إلي نقل الكتاب إلى العربية، ذاكرا أنه حاضر في بعض البلدان العربية (المغرب بخاصة)، كما ذكر أن أيا من أعماله لم يترجم بعد إلى العربية، فيما عدا المقالة التي قمت بترجمتها ونشرها في مجلة فصول (1991). وكتب المؤلف الأخرى ومقالاته (انظر الببليوجرافيا) تكشف عن خيط متصل من البحث في الموضوع، في جوانب متعددة، وتجعلنا أمام مؤلف ثقة، حظي باحترام الدارسين في حقول معرفية مختلفة مثل النقد الأدبي، والنظرية الشفاهية، والثقافة الغربية بشكل عام. ولعل أهم نقطة تلوح من خلال كل أعمال المؤلف هي وعيه بوعي إنسان القرن العشرين بذاته، وأهمية وضع هذا الوعي في سياقه النسبي الخاص؛ بمعنى ألا نحكم وعينا بذاتنا في وعي الأسلاف بذواتهم، إذا جاز التعبير. في عبارة أخرى، ينبغي من وجهة نظر هذا المؤلف أن نعي مكاننا في التاريخ دون أن يكون هذا على حساب من سبقنا إلى هذه الحياة، بمعنى أن ننظر إليهم في سياقهم الخاص وقد تفاعل مع سياقنا الخاص، على أن نكون في الوقت نفسه على وعي بالفروق الرئيسة بين هذين السياقين. ولعل أهمية هذا الملمح تكمن في أن التحيز في الرؤية إلى أي من هذين السياقين قد أدى غالبا إلى كثير من سوء الفهم لهما جميعا في مجال الأدب والنقد على وجه التحديد.

أما فيما يتصل بالدائرة الأكبر التي تندرج فيها أعمال أونج المختلفة فلعلها تستند إلى منطلقين أساسيين: الأول؛ الفلسفات الظواهرية والوجودية، التي ترفض في بعض أشكالها تقسيم الخبرة الإنسانية إلى ذات وموضوع، وتدعو إلى معالجة الأدب بوصفه حدثا كلاميا؛ بما هو حوار، ومن حيث هو خبرة مباشرة للأشياء في ذاتها. أما المنطلق الآخر فهو النظرية الشفاهية

التي أرسى دعائمها كل من ميلمان باري وألبرت لورد وتلاميذهما على مدى الستين سنة الأخيرة. وتعد النظرية الشفاهية، في رأي أونج، أعظم انفتاح على التقابل بين الشفاهية والكتابية، وسوف يتكلم عنها في كتابه. ولكن نظرا لأهمية هذه النظرية سوف نعرض لها بشيء من الاختصار المفيد حتى يلم بها القارئ العربي، بالإضافة إلى التعرض للدراسات التي أفادت منها في نطاق الأدب العربي حتى نتبين موقع هذا الأدب من النظرية، ونحفز دارسي الأدب العربي على الاطلاع على هذا المجال العلمي «الجديد» والإفادة منه والإسهام فيه.

النظرية الشفاهية

مثل كل النظريات الأخرى، لم تكن نظرية الشفاهية، أو نظرية الصيغ الشفاهية Oral-Formulaic Theory، كما يشار إليها أحيانا، بدعا من حيث قيامها في بعض أجزائها على جهود مفكرين وعلى آراء لهم، في مرحلة سبقت قيام كل من ميلمان باري (1902- 1935) وتلميذه ورفيقه في البحث الميداني، ألبرت لورد بصياغتها في صورتها «الرسمية» الأولى. وسوف نعتمد هنا في عرض النظرية الشفاهية وإرهاصاتها على كتاب جون ميلز فولي: نظرية الإنشاء الشفاهي، تاريخ ومنهج (1988)، ويعد فولي من أهم الدارسين المعاصرين والمؤرخين لهذه النظرية، ولعل كتابه هذا هو أحدث ما كتب في هذا الصدد. ويمكن تقسيم هذه الجهود إلى ثلاثة أنواع:

1- البحث الخاص بالمشكلة الهومرية؛ أي السؤال حول من كان هذا المدعو هومروس، عندما أنشأ القصائد التي جرى العرف أن ننسبها إليه، وما النتائج المترتبة على الإجابات التي تم التوصل إليها فيما يتصل بتحقيق الإلياذة والأوديسة وتفسيرهما.

2- البحث الفيلولوجي، وبخاصة لدى المدرسة الألمانية في القرن التاسع عشر، وقد ساعد هذا البحث بدوره في صياغة إجابات عن المشكلة الهومرية، وذلك من خلال توثيق الطبيعة التكرارية، القائمة على الصيغ، للمعجم الشعري، بالإضافة إلى شرح هذه الطبيعة.

3- علم الأنثروبولوجيا، أو الإثنوجرافيا؛ أي علم دراسة الأجناس البشرية وسلالاتها وعاداتها. وهنا وجد باري نموذجا لأبحاثه المقارنة، وبخاصة في

حقل البحث الميداني في يوغوسلافيا (سابقا)، قبل وفاته في عام 1935.

وعلى الرغم من إسهام كل مجال من المجالات الثلاثة السابقة في التمهيد للدخول في السياق العام الذي صاغ فيه باري ولورد التقرير الأولي للنظرية، فان الإحساس الحقيقي بتاريخ مجال النظرية وتطوره لا يتم إلا إذا فرقنا بين ما نسميه الإدراك السابق. والتأثير؛ أي بين ذلك الإدراك الناتج عن خبرة ما بالموضوع أو عن إلهام عقلي مفاجئ، لا يستغله صاحبه، أو آخرون استغلالا واضحا من ناحية، وبين التأثير؛ أي ذلك التأثير الذي يمارسه صاحبه على آخرين، يأتون من بعده ويطورونه في سياق أكبر من ناحية أخرى. ذلك أن كثيرا من مقدمات نظرية الشفاهية قد التفت إليها منذ زمن طويل، قد يصل إلى قرون، أكثر من باحث، أو أناس عاديون، قبل أن تصبح هذه المقدمات جزءا من شرح شامل وموحد(فولي 1988، ص1). وفي الحقيقة نستطيع أن نقول إن هذا شبيه بما نجده في النقد العربي القديم فيما يتصل بمشكلة الانتحال في الشعر الجاهلي، أي السؤال حول مدى أصالة هذا الشعر وصحة نسبته لمن ينسب إليهم من أهل الجاهلية. وهي القضية الموازية للمسألة الهومرية على أكثر من مستوى. فلدينا أقوال كثيرة في هذا النقد حول هذه المشكلة، وبخاصة عند ابن سلام الجمحي في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي). وكذلك لدينا إشارات مهمة حوله الموضوع في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لبعض المستشرقين الألمان بخاصة. وأعاد مصطفى صادق الرافعي ذكر الموضوع في عام 1911. ولكن الصياغة النظرية للمشكلة لم تبدأ بداية حقيقية إلا مع كتاب في «الشعر الجاهلي» لطه حسين في عام 1926، وكتابه المعدل في «الأدب الجاهلي» في العام التالي. وللأسف الشديد لم تحقق الضجة التي أثارها طه حسين حول الموضوع ما كان يتطلع إليه صاحبها من إعادة بحث في الموضوع والوصول إلى نتائج يمكن الاطمئنان إليها. ويذهب بعض المعاصرين إلى ملاحظة ما تلا كتاب طه حسين من «الردود الممعنة في الجهل والادعاء،... [و] ما كتبه «أساتذة الأدب العربي من كتب، وما حضره تلاميذهم من «رسائل جامعية» لنيل الدكتوراه وكلها تكشف عن جهل هؤلاء وأولئك التام بكل ما نشر قبل ذلك بمائة عام أو يزيد من أبحاث ودراسات نضرت وجه البحث في الشعر الجاهلي وتقدمت به خطوات هائلة، هم جميعا عنها

غافلون!» (بدوي 1979، ص 13). ولعل لهذا الاتهام القاسي ما يبرره، وإن كان لا يخلو من مبالغة ومرارة. ذلك أن بعض أساتذة الأدب العربي قد نجوا من هذا المصير ونجا بعض تلاميذهم ووصلت إليهم أصوات طه حسين وغيره ممن اهتموا بالموضوع، وتواصلوا مع هذه الأصوات ولا يزالون يحاولون (انظر المراجع في نهاية الدراسة)، وإن كان هذا لا يعني بطبيعة الحال أن نطمئن إلى كل ما يكتب في الموضوع.

المشكلة الهومرية

يقول أونج في كتابه الحالي (1982، ص 17-21) إن ثمة وعيا ممتدا في الزمن بالتقاليد الشفاهية بين الكتابيين؛ أي أصحاب الثقافة المستوعبة للكتابة، وقد برهن بعض الباحثين على أن الثقافات الخالصة الشفاهية يمكن أن تولد أشكالا فنية للقول فيها حذق ومهارة، فما الجديد في فهمنا الجديد للشفاهية؟

لقد تطور هذا الفهم الجديد عبر طرق متنوعة، لكن ربما أمكن تتبعه على نحو أفضل من خلال تاريخ «المشكلة الهومرية». ذلك أن ما يربو على ألفين من الكتابيين (أي المنتمين إلى ثقافة الكتابة انتماء جوهريا) قد كرسوا أنفسهم لدراسة هومروس متسلحين بأمزجة متعددة من البصيرة، والمعلومات الخاطئة، والتحيز الواعي وغير الواعي. ولذا فليس هناك سياق أغنى من سياق المشكلة الهومرية يمكن أن تعرض فيه التقابلات بين الشفاهية والكتابية، أو البقع السوداء للعقل الكتابي أو الطباعي حال كونه غير واع بذاته، على حد تعبير أونج.

أنتجت «المسألة الهومرية» في حد ذاتها في القرن التاسع عشر نقدا بارزا لهومروس، تزامن في نضجه مع النقد البارز للكتاب المقدس، ولكنه نقد تمتد جذوره لتعود إلى العصور الكلاسيكية القديمة. لقد أظهر رجال الأدب في العصور الكلاسيكية القديمة في مناسبات مختلفة بعض الوعي بأن الإلياذة والأوديسة كانتا تختلفان عن الشعر اليوناني، وأن أصولهما كانت غامضة. واقترح شيشرون أن النص الباقي من الملحمتين الهومريتين كان نسخة منقحة لعمل هومروس على يد بيسيستراتوس (وهذا هو ما تصوره شيشرون، مع ذلك، على أنه نص قائم بذاته)، حتى ذهب جوزيفوس،

المؤرخ اليهودي في القرن الأول الميلادي، إلى أن هومروس لم يكن يستطيع الكتابة، ولكنه ذهب إلى هذا ليبرهن على أن الثقافة العبرية كانت في مكانة أعلى من ثقافة يونانية جد قديمة، بحجة أن الثقافة العبرية عرفت الكتابة، وذلك بدلا من أن يضع في حسبانه أي شيء عن الأسلوب أو الملامح الأخرى في الأعمال الهومرية.

ومنذ البداية تشابكت محاذير عميقة مع رؤيتنا لما تقوم عليه في الحقيقة القصائد الهومرية. فبشكل عام، ومنذ العصور القديمة إلى الوقت الحاضر نظر إلى الإلياذة والأوديسة في التراث الغربي بوصفهما قصائد من أعجب ما أبدع الإنسان نموذجا وإلهاما وصدقا. وللوفاء بالامتياز الذي أغدقته الأجيال على هذه القصائد، كان على كل جيل أن يفسرها قدر الإمكان بحيث ينقل إلى الجيل التالي ما فهمه من عمل أصحابها وما كانوا يهدفون إليه. وحتى عندما أعادت الحركة الرومانسية تفسير «البدائي» بوصفه علامة على مرحلة ثقافية خيرة أكثر منها مثيرة للندم، ظل الباحثون والقراء يميلون بشكل عام إلى إلصاق صفات بالشعر البدائي كانت متجانسة مع عصرهم بشكل جوهري، وقد نجح الباحث الكلاسيكي الأمريكي ميلمان باري، أكثر من أي باحث سابق، في تقويض هذه الشوفينية الثقافية من أجل أن يهتم بالشعر «البدائي» الهومري بناء على الشروط الخاصة بهذا الشعر، حتى عندما تكون هذه الشروط مضادة لوجهة النظر السائدة عما ينبغي أن يكون عليه الشعر والشعراء.

وكان العمل السابق على عمل باري قد أرهص بعمله على نحو غامض، من حيث إن الإطراء العام للقصائد الهومرية كان غالبا مصحوبا بشيء من الشعور بالقلق. فغالبا ما شعر الباحثون بأن هذه القصائد منحولة. وفي القرن السابع عشر، قام فرانسوا هدالين Hedelin، راهب أوبينياك Aubignac وميماك (Meimac)1604-1676، مدفوعا بروح الجدل البلاغي أكثر من روح العلم الحقيقي، بمهاجمة الإلياذة والأوديسة من حيث سوء الحبكة، وفقرهما في خلق الشخصيات، وجدارتهما بالازدراء من الناحية الأخلاقية واللاهوتية، ومضى هدالين في جدله زاعما أنه لم يكن هناك هومروس قط، وأن الملحمتين المنسوبتين إليه لم تكونا أكثر من مجموع من أجزاء قصيد ملحمي لآخرين. أما الباحث الكلاسيكي ريتشارد بنتلي (1662-1742) فقد ظن أنه

كان هناك حقا رجل يسمى هومروس، ولكن الأغاني المختلفة التي «كتبها» لم تجمع معا في قصائد ملحمية إلا بعد نحو 500 سنة في زمن بيسيستراتوس. أما فيلسوف التاريخ الإيطالي، جيامباتستا فيكو (1668-1744) فأعتقد أنه لم يكن ثمة هومروس ولكن الملاحم الهومرية كانت بطريقة ما إبداعات شعب بأكمله.

ويرى أونج أنه من الواضح أن روبرت وود. (1717-1771) قد حدد بعناية بعض الأماكن المشار إليها في الإلياذة والأوديسة، وكان بذلك أول باحث اقترب حدسه مما عرضه باري بأخرة. لقد اعتقد وود أن هومروس لم يكن كتابيا، وأن قوة الذاكرة هي التي مكنته من إنتاج هذا الشعر. ويذهب وود بنفاذ رأي إلى أن الذاكرة قامت بدور متميز تماما في الثقافة الشفاهية عن ذلك الذي قامت به في الثقافة الكتابية. وعلى الرغم من أن وود لم يستطع أن يقدم شرحا كاملا لكيفية عمل ذاكرة هومروس فقد ذهب إلى أن روح الشعر الهومري كانت شعبية أكثر منها مثقفة. واعتقد جان جاك روسو أن الأكثر احتمالا هو أن هومروس ومعاصريه من بين الإغريق لم يعرفوا الكتابة.

وقد شهد القرن التاسع عشر تطور النظريات الهومرية على يد من يطلق عليهم المحللون، وعلى رأسهم فردريك أوجست وولف (1759-1824)، في كتابه المقدمة، 1795. لقد نظر المحللون إلى نصوص الإلياذة والأوديسة على أنها تجميع لقصائد مبكرة أو شذرات من قصائد، وشرعوا من خلال التحليل في تحديد الأجزاء التي تكونت منها هذه القصائد وكيف ضم بعضها إلى بعض. ولكن المحللين، كما يلاحظ آدم باري افترضوا أن الأجزاء كانت ببساطة نصوصا بما أنها موضوعة معا، ولذا فإنه لم يخطر لهم خيار آخر. وفي أوائل القرن العشرين، وعلى نحو لم يكن منه مناص، خلف المحللين الموحدون الذين كانوا غالبا أهل تزمت أدبي، ومتدينين وإن كانوا يعبدون الله على حرف. وقد زعم الموحدون أن كلا من الإلياذة والأوديسة محكمة البناء، ومنسقة الشخصيات، وأنهما بشكل عام أدب رفيع، وأنهما لا يمكن أن تكونا من عمل سلسلة من المحررين، بل لابد أنهما من خلق إنسان واحد. وقد كان هذا الرأي بشكل أو بآخر هو الرأي السائد حول المسألة الهومرية، في الوقت الذي كان فيه باري طالبا في سبيله إلى تكوين آرائه الخاصة في الموضوع.

وبعد ثلاثين عاما من إثارة طه حسين موضع الشك في الشعر الجاهلي، وإشارته المقارنة إلى الإلياذة والأوديسة (1926)، عرض ناصر الدين الأسد في رسالته عن مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية (1955، انظر 1982، ص 287- 320) للمشكلة الهومرية بشيء من التفصيل، وتوقف عند الموحدين والمحللين ومن لف لفهما، وانتهى إلى «أن الجدل حول هذا الموضوع- على إغرائه-غير مفض إلى نتيجة»(ص 308). وليته اتخذ الموقف نفسه من مشكلة الشعر الجاهلي، أو التفت إلى الجهود المعاصرة له في بحث المشكلة الهومرية في زمنه وأفاد منها في النظر إلى قضية انتحال الشعر الجاهلي. لكنه، بدلا من ذلك، انتصر لكتابة الشعر الجاهلي، ولم تخل أسانيده، مع ذلك، من مبالغة، متفقا في هذا مع بعض المستشرقين الذين بالغوا في إثبات استعمال الكتابة لحفظ الشعر العربي القديم. (انظر مقالة بهذا العنوان في بدوي، 1979، لكرنكوف، ص 392- 304).

البحث الفيلولوجي

في الوقت الذي وفرت فيه الإجابات المعاصرة على المشكلة الهومرية السياق الذي عرض فيه ميلمان باري تقاليد هومروس الشفاهية، فإن اللغويين الألمان الكلاسيكيين وفروا لباري نفسه المنهج الذي تبناه لأداء مهمته. وهو يشير إليهم خلال أعماله المنشورة بصورة تنبئ بأنهم أثروا في فكره تأثيرا حقيقيا، وبخاصة فيما يتصل بنوع التحليل الذي جعل من عمله مثار إعجاب الآخرين به. وأهم هؤلاء اللغويين الذين يقتبس منهم باري بصورة متكررة: جون إرنست إليندت Ellendt، وهاينريك دونتسر Duntzer ، وكورت فيته Witte، والفرنسي أنطوان ماييه Meillet، أستاذه والمشرف على رسالته للدكتوراه، وماييه معروف في العربية من خلال ترجمة محمد مندور منهجه في البحث في اللغة.

لقد تعلم باري من إليندت القوة المكونة للوزن السداسي، والأنواع المختلفة للتغييرات التي تتطلبها صرامة الشكل الشعري. وفي أعماله دونتسر، التي ربما كانت أبعد أعمال اللغويين الأربعة عمقا وأهمية، قرأ باري عن دور الوزن، وبخاصة عن لغة الشعر التي تتشكل بناء على الوزن، كما قرأ عن الإمكانات الحقيقية لأن تكون النعوت الثابتة لدى هومر قد اختيرت ليس

بسبب جاذبيتها الجمالية المصقولة فحسب، بل على أساس مناسبتها العروضية في موضع بعينه من البيت الشعري. ومن فيته توافر لباري تأكيد على الأقسام العروضية في الوزن السداسي وتأثيرها على البنية المورفولجية لكلمات البيت. وربما توافرت له كذلك فكرة أولية عن التعايش التاريخي والمستمر للوزن والمعجم الشعري، وهي الفكرة التي كانت تفتقر إليها كتابات إليندت ودونتسر. وقد عثر باري في كتابات ناصحه الأمين وأستاذه مايية على الرأي القائل بأن ملحمة هومروس كانت قائمة على الصيغ بصورة كلية، بل إن اللغة التي أنشئت بها القصائد الهومرية كانت لغة فنية Kunstsprache، أي لغة تقليدية ومصطنعة، تطورت لتؤدي وظيفة بعينها.

وهكذا كان للغويين الألمان والفرنسيين تأثير حقيقي، على النظرية الشفاهية لباري من خلال أكثر من وجه له دلالته، وليس بوصفها إدراكا سابقا بسيطا. وبهذه الإسهامات البحثية الجادة تحت يد باري، وبمعرفته بالمشكلة الهومرية في وضعها الذي كان سائدا حتى ذلك الوقت، كان على استعداد لاقتراح المرحلة الأولى من النظرية الجامعة التي سوف تستوعب الكشوف الجديدة المتنوعة في صورة تجعلها تنسجم مع ما اكتشفه هو نفسه عن أي نوع من الشعراء كان لابد أن هومروس ينتمي إليه. لكن الثمرة الكاملة للنظرية الشفاهية؛ أي الرحلة من التقليد إلى الشفاهية، كانت لا تزال تفتقر إلى إسهام جد مطلوب؛ ونعني به ذلك الخاص بالأنثروبولجيا (فولي، 1988، ص 6- 10).

الأنثروبولجيا

يشير باري في أعماله المنشورة من 1930 فصاعدا، وبخاصة في مقالاته التأسيسية في 1930- 1932، إلى كتابات فاسيلي ف. رادلف Radolv إشارات متكررة،. ومن الواضح أن أبحاث رادلف الميدانية بين الشعوب التوركية Turkic(فيما بين تركيا وشمال شرق الصين) كان لها تأثيرعلى تطور افكار باري أكثر مما يعتقد الباحثون الآخرون. وفي تصدير رادلف لكتابه عن «لهجة الكارا-القيرغيزية» 1885(Kara-Kirghiz)، يجد المرء مقدمة غنية ومفصلة عن أداء الشعر الشفاهي بين الكارا-القيرغيزيين، مع إشارات إلى مشكلة الارتجال في مقابل الحفظ، وعن وحدات الإنشاء الشفاهي التقليدي

(وبخاصة الأجزاء السردية) ودور الجمهور، والتشكيل المتعدد للقصص وأجزائها، والخليط من القديم والجديد في القصيدة الشفاهية، ومناقشة لدلالة حالات عدم الانتظام في السرد، كما نجد مقارنة مستمرة لهذا الشعر والقصائد الهومرية. ولابد أن باري وهو يقرأ هذه المقدمة المختصرة والمكثفة في الوقت نفسه قد وجد سببا كافيا لأن يعتقد في أن كثيرا من الخصائص التي كان هو وآخرون قد درسوها في القصائد الهومرية كانت تنعكس في الشعر الشفاهي الحي الذي كان يتكلم عنه رادلف.

وبرغم أنه تاريخيا، كانت هناك إشارات أخرى إلى الشعر الشفاهي، لا يشك أحد في أنها ذات علاقة وثيقة بتطور أفكار باري، عن هومروس بوصفه شاعرا ملحميا شفاهيا، فمن المهم أن نلاحظ أن دراسة رادلف المركزة والمتخصصة كانت أكثر المصادر المنهجية تقدما من حيث الزمن، وقد بسطت نظرة عميقة إلى الموضوع من خلال بحث ثقافة شفاهية حية وليس من خلال التحليل النصي فقط. وبالإضافة إلى ما أورده ماتيجا موركو عن التقليد الملحمي الشفاهي السلافي الجنوبي، فتحت كتابات رادلف وموركو؛ و طرقا بعينها للفحص خارج التحليل النصي التي كان البحث الكلاسيكي جيدا إليها بالضرورة.

باختصار، برغم أن رادلف كان يكتب في وقت سادت فيه بعض الأطروحات النظرية المقبولة عالميا، مثل تطور الأغنية الشعبية إلى الملحمة المركبة على مراحل، الأمر الذي جعل آراءه مقبولة بشكل جيد، فإن إسهامه في فكر باري كان إسهاما جد حقيقي.

وبالمثل قدم فردريك كراوس Krauss، فيما يتصل بتقليد الشعر الشفاهي لدى الجوسلار Guslari ؛ أي الرواة اليوغسلاف، وهو التقليد الذي كان على باري ولورد أن يخبراه بأنفسهما بعد ذلك بسنوات-قدم ملاحظات مشابهة مؤسسة على البحث الميداني المطبق على أكثر من مائة مغن. يصف كراوس (1908) الذاكرة الفذة للمغنين على نحو جزئي من خلال وحدات الإنشاء المستخدمة في الأغاني، بالإضافة إلى التكرارات البسيطة، ويوضح كراوس كيف أن الجوسلار يمتلك كذلك صورا وأوصافا نمطية حيث يحفظ بصورة تبعث على التقدير ذخيرته الحقة من المادة السردية. ويستطيع المغني باستخدام هذه الكليشيهات أن ينشئ بطلاقة وأن يضيف بسهولة مادة

جديدة إلى ذخيرت ولكن، برغم أن كراوس يستمر في وصف جوانب أخرى من تقليد صنع الأشعار، فإنه يؤكد ما يسميه مرحلة قريبة من الحفظ ويقدمها على الإنشاء التقليدي من خلال هذه الأشكال المتعددة. وهذا الميل بدوره يعطي أهمية متزايدة إلى الشاعر الفرد وإلى مجموع آثار الشاعر الواحد أكثر مما للتقليد الشعري بوجه عام.

أما أرنولد فن جنب Van Gennep، الذي يشير إليه باري إشارات متكررة، فقد حاول في كتابه الصغير «مشكلة هومروس»(1909) أن يشرح الإنجازات الفذة للذاكرة التي كان كراوس شديد الاهتمام بها. وقد شرح فن جنب الظاهرة من خلال مصطلح الكليشيه (أو الروسم). وبالإضافة إلى فن جنب، يقتبس باري من مارسيل جوس 1925(Jusse) فيما يتصل بمحاولته الوصول إلى نظرية سيكولوجية وراء الأسلوب الشفاهي. ولكن من الصعب الإشارة إلى نقطة بعينها في عمل جوس كان لها تأثير في تفكير باري، ولذلك يمكن القول بتأثير عام لجوس على باري جعله على وعي أكبر بالمؤسسة الثقافية للتقليد الشفاهي ونظام التواصل غير المكتوب، الشديد الصرامة، الذي تناوله جوس.

وبالنسبة إلى جيهارد جيسمان Geseman الذي يعد من أهم المؤثرين في باري باعترافه، فانه قد تقدم إلى دراسة الأشعار الشفاهية السلافية الجنوبية من خلال تحديد «مجال الإنشاء» وتوضيحه بوصفه وحدة تقليدية متعددة الشكل وفي حجم قد يصل إلى حجم حكاية كاملة.

ومهما يكن من أمر، فإن موركو كذلك كان له أكبر تأثير على باري فيما يتصل بالانتقال من السمة التقليدية لهومروس إلى شفاهيته الحتمية. وتأثير موركو يمكن أن يلخص في نقطة واحدة: لقد فرش أمام باري واقعا حيا ملاحظا، وتحت الاختبار مباشرة بين السلاف الجنوبيين، وقد أيد هذا الواقع أطروحة باري الذي كان قد اشتغل عليها من خلال القصائد الهومرية، أي من خلال التعليل النصي لها (فولي، 1988، ص 10- 18).

ميلمان باري (1902 - 1934)

يكشف ميلمان باري عن عمق وأصالة في الرؤية منذ وقت مبكر من حياته العلمية القصيرة. وعلى الرغم من أن رسالته للماجستير (1923) لا

تتناول المسائل المختلفة بالحماس الفيلولوجي الذي أصبح سمة أصيلة في أبحاث باري، فقد برزت فيها بعض تبصراته الأعظم بعدا وإقناعا في كلامه عن حدود الشكل بالنسبة للتعبير عن الفكرة، والصفة التزيينية، وثبات المعجم الشعري وسمة المحافظة فيه عبر الزمن، كما تبرز في حديثه عن سهولة الوزن على الشاعر و«الاقتصاد» في نظام التعبير الهومري، والامتياز الجمالي في المعجم الشعري المصغر. فمثلا يصف باري في الفقرة الافتتاحية لأطروحته كلا من التقليد الشعري، والشاعر التقليدي في أوج نشاطه، ويرى أن ذلك الشاعر يستطيع أن يصقل تعبيراته الفنية النمطية التي استخدمها أسلافه الكثيرون، وأن يدخل في قصائده شيئا جديدا على صياغة التراث التقليدي وإذابته في شعر ملحمي بارز. ومهما يكن في الأمر من شيء، فإن باري في هذه المرحلة من تطور فكره كان يتابع كل الباحثين الكلاسيكيين تقريبا، حيث يفترض أن الشاعر التقليدي يكتب شعره ولا ينشده. وسوف يأخذ الأمر منه عدة سنوات قبل أن يتحقق من أن التفسير الوحيد لهذه السمة التقليدية يكمن في الحقيقة في السمة الشفاهية لهذا التقليد.

وفي مناقشة مختصرة وفي ملاحق ذات حجم متواضع لأطروحة باري نفسه، شرع كذلك في توضيح ما سوف يفصله فيما بعد؛ أي أن التراث التقليدي الذي يقف وراء عبقرية هومروس يمكن عرضه بشكل مفهوم من خلال استخدام «الصفة التزيينية»، التي كان دونتسر قد أشار إليها (ولم يشر باري إليه في مراجع أطروحته). وهذه الصفة تشير إلى «سمة ما لشيء ما بصرف النظر عن الحالة الخاصة لهذا الشيء في السرد». وهنا يجادل باري بشدة ضد الفكرة الحديثة التي تذهب إلى أن النعوت لا تستدعى إلا لقابليتها للتطبيق في مواقف بعينها، ولصالح الرأي الذي يقول إنها تقوم بدور في تسهيل الوزن. ويرى باري هنا أن التفسيرات الرصينة عن تسهيل الوزن غالبا ما كانت ولا تزال تغفل التاريخ الذي يرقد وراء الاستخدام الإنشائي ومرجعية العبارة الناتجة عنه.

وفي هذا السياق نفسه، وفي موضع وحيد-في الإشارة إلى الشفاهية- من أطروحته للماجستير، يلتفت باري إلى أن «التزيين لم يكن ليجد مكانا له في معجم شعري لم يكن يعرف الأسلوب التقليدي والمعجم الشعري إلا

من خلال المحاكاة الأدبية؛ ذلك أن العناصر التقليدية كانت بشكل جوهري جزءا من الشعر الشفاهي، وهو الشعر الذي كان يتم تعلمه بالأذن، وليس بالعين».

ومن هذه النقطة مرورا برسالتيه للدكتوراه (1928)، يحول باري انتباهه إلى تطوير المنهج الذي اتبعه لإثبات السمة التقليدية للنصوص الهومرية. ومسلحا بتقدير كامل لإسهامات إليندت ودونتسر، وفيته، يضيف باري إلى تبصراتهم نظرية عامة من منهج الإنشاء الشعري التقليدي من خلال تحليل دقيق لجانب واحد من المعجم الشعري. والجانب الذي يختاره باري هو صيغ الاسم-النعت Noun-epithet المشهورة للآلهة والأبطال، وهو في الحقيقة الجانب الوحيد الذي زوده بنوع الأدلة الذي سعى إليه، وهو ما اعترف به باري فيما بعد.

لقد كانت العقيدة المركزية وراء عرض باري في أطروحته الأولى للدكتوراه، «النعت التقليدي عند هومروس»، هي إدراك أن فعل الوزن على نظام التعبير أنتج معجما قائما على الصيغ، وأن هذه العملية ونتائجها يمكن أن توضح بشكل غير غامض من خلال تحليل صيغ الاسم-النعت. وكان باري قادرا على أن يبين بدقة كيف أن هذه العناصر الكبيرة نسبيا وغير المتغيرة كانت ينتظمها التقليد وبالتالي أصبحت متاحة لهومروس وزملائه بوصفها جزءا من التعبير التقليدي الخاص.

ومنذ البداية راح باري يؤكد ملمحين لهذا التعبير الإنشائي: بساطة هذا التعبير، وسعة النظام الذي يحتويه. وهو يعني بالملمح الأول الإشارة إلى القيم الوزنية الفريدة للعناصر المذكورة، وهذا يعني قابليتها للاستخدام، في حين يعني بالملمح الآخر سعة النظم الصغرى لنظام التعبير داخل المعجم الشعري بوصفه كلا.

وبناء على الأدلة التي قدمها باري، مضى إلى تعريف الصيغة بأنها «تعبير مستخدم بانتظام، تحت شروط الوزن نفسها، للتعبير عن فكرة جوهرية، وهو تعريف تطور في الدكتوراه الأولى ليخدم عبارات-الاسم النعت، وطبق فيما بعد على أنواع أخرى من أنماط العبارات بالمثل.

ومن تحليلات باري بزغت طريقة جديدة لمواجهة النعوت الثابتة، ومن خلال هذه التحليلات يمكن للمتأمل أن يشعر كيف تقدم باري بملاحظات

اللغويين. فحيث أسسوا ملاحظاتهم على خليط من الأمثلة المختارة، قام باري بتحليل شامل لنمط واحد من الأمثلة بوصفه أفضل عينة اختبار لتحقيق أغراضه، وفي حين سعوا لتوضيح مبدأ، سعى هو لإثبات نظام ينتظمه مبدأ واحد فعال عبر الزمن ؛ وحيث كانوا قانعين بالإشارة إلى جانب واحد من الأسلوب الهومري، بحث هو عن تفسير شامل يلقي الضوء على كل تكنيك الإنشاء الهومري.

وراء مادة النظم التي أدركها باري كمن مبدأ سماه التشابه الجزئي -ogy anal ؛ فالشعراء الملحميون، وهم يحاولون دائما أن يجدوا صيغة شريفة وسهلة التناول في الوقت نفسه، من أجل التعبير عن كل فكرة في شعرهم، كانوا يبدعون تعبيرات جديدة-إلى الحد الذي تصبح فيه النتيجة معادلة لإحساسهم بالأسلوب البطولي-وهي تعبيرات تخرج في أبسط طريقة ممكنة، فلقد كانوا يحورون في تعبيرات موجودة من قبل.

وعلى نحو ما أثبتت ممارسة هذا النوع من التشابه الجزئي القوي والمنتج في تشكيل المعجم الشعري التقليدي القائم على الصيغ كانت الدفعة القوية الرئيسية وراء أطروحة باري التكميلية للدكتوراه، «الصيغ الهومرية والوزن الهومري» (1928). ومن أهم الملاحظات الدالة في هذه الأطروحة تأكيد باري على التكنيك التقليدي أكثر من تأكيده على المبدأ البسيط الذي لا ينضوي في سياق نظرية كاملة للإنشاء (فولي، 1988، ص 19- 27).

تقليد شفاهي وراء النصوص

تعد مقالتا باري: «هومروس والأسلوب الهومري»(1930)، و«اللغة الهومرية بوصفها لغة شعر شفاهي»(1932)، علامة على التحول الجوهري في تفكير باري حول الشعر الهومري من كونه ببساطة شعرا هومريا تقليديا إلى كونه بالضرورة شعرا هومريا تقليديا شفاهيا.

في الدراسة الأولى، قدم باري نظريته الجديدة والأكثر اكتمالا-والتي سوف يمكن أن يطلق عليها من هذه النقطة فصاعدا النظرية الشفاهية-قدمها جزئيا بوصفها ردا على انتقادين وجها إلى أطروحتيه للدكتوراه. أما هذان الانتقادان فكانا: (أ) أن الصيغ يمكن أن توجد في الواقع في كل شعر، وبالتالي لا يمكن أن نفهمها بوصفها صبغة اختبار للبنية التقليدية،

و(ب) أن صيغ الاسم-النعت تكوّن حالة خاصة ومن ثم لا ينبغي أن تستخدم بوصفها نموذجا، يمكن على أساسه أن يوصف المعجم الشعري الهومري كله. وقد رد باري على هذين الاعتراضين بقوله إن أخذ النظام الذي يقف وراء استخدام النعوت الثابتة في الحسبان، وإن تحسسا أعمق لجوانب أخرى من المعجم الشعري، سوف يمدانه بأدلة وافرة لتأييد وجهة نظره. ومن هنا كانت خطة مقالته هذه على النحو الآتي:

«الخطوة الأولى في هذا الصدد إعادة بناء الفكرة الهومرية عن الشعر الملحمي مما سوف يبين أن الإلياذة والأوديسة أنشئتا من خلال الأسلوب التقليدي، ومؤلفة شفاهيا، وبعد ذلك سوف نرى كيف أن شعرا كهذا يختلف عن أسلوبنا نحن وشكل كتابتنا. وعندما نتحقق من ذلك، سنكون واقفين على أرض ممهدة ونحن نتقدم نحو مشكلة الوحدة في القصائد، أو نحكم في بيت مشكوك في صحته، أو نحاول أن نوضح كيف أن كل قصيدة ملحمية تختلف عن الأخرى، أو نوضح كيف أن عظمة المغني سوف تفرض نفسها. وسوف نكتشف حينئذ، على ما أعتقد، أن هذا الإخفاق في رؤية الفروق بين الشعر المكتوب والشعر الشفاهي كان بمثابة أكبر عائق حال دون فهمنا لهومروس، وسوف نتوقف عن أن نحتار كثيرا، ولن نعود نتطلع كثيرا إلى رؤية ماذا كان مستحيلا على هومروس أن يفكر في قوله، وفوق ذلك، سوف نكتشف أن كثيرا من الأسئلة التي كنا نسألها، إن لم يكن معظمها، لم تكن الأسئلة الصحيحة كي تطرح».

لكن من بين التعديلات أو التطويرات الأساسية التي أدخلها باري في دراسته هذه كان اقتراحه عن نظام الصيغ، الذي عرّفه بأنه «مجموعة من العبارات التي لها القيمة الوزنية نفسها والتي هي متشابهة بدرجة كافية في الفكر والكلمات بحيث لا تترك شكا في أن الشاعر الذي كان يستخدمها كان يعرفها، ليس فقط بوصفها صيغا مفردة، بل كذلك بوصفها صيغا من نمط بعينه». وهذا التعريف يسمح بإدخال عبارات أكثر خفاء في تقليديتها، وقابلة للدخول في أشكال أكثر تعددا خارج الحدود الشكلية للعبارات الخاصة بالآلهة والأبطال.

أما المقالة الثانية (1932) فحملت فرضية جديدة عن التقليد الشفاهي، إلى لغة الإلياذة والأوديسة نفسها، وهي منقطة كانت مثار نقاش مطوّل في

مجال البحث حول هومروس، مثلها مثل البحث عن مؤلف القصائد الهومرية والتاريخ النصي الخاص بها. ومن خلال تطبيق النتائج التي توصل إليها باري بخصوص الأسلوب التقليدي القائم على الصيغ وبخصوص تلك النتائج الخاصة بعملية تطور ذلك الأسلوب في ظروف الإنشاد الشفاهي، كان قادرا على أن يقدم تفسيرا للخليط المكون من اللهجات والأشكال التاريخية؛ ذلك الخليط الذي يشكل فن القول الهومري والذي غالبا ما أثار حيرة وبلبلة. وقد كان مبدأه الرئيسي فيما يتصل بتشكيل اللغة المتعددة الأصول والمحافظة عليها هو العملية الطبيعية لتكون المعجم الشعري عبر الزمن؛ «فالقصائد الهومرية كانت تؤلف في لغة شعرية حيث كان قد احتفظ بالأشكال القديمة وأدخلت أشكالا جديدة من خلال العون الذي أعطته هذه الأشكال للشعراء الملحميين في صياغة أوزانهم السداسية»(فولي، 1988، ص 27-31).

موازاة بين القصائد الهومرية والتقليد الملحمي الشفاهي السلافي الجنوبي

من خلال ملاحظة الشعر الملحمي الشفاهي وجمعه، بالإضافة إلى قياس ملامحه المحددة قياسا دقيقا، أنتوني باري أن يكسو كشوفه النظرية بالمادة التي كانت تعكس معرفة من الدرجة الأولى بتقليد مواز حي. وواصلت نقطة الانطلاق هذه عمل باري السابق وامتدت به على نحو حيوي: «هنا، مع ذلك، يمكن أن نمضي إلى أبعد بكثير مما هو ممكن في حالة الإلياذة والأوديسة، أو أي أشعار أوروبية أخرى مبكرة: فالممارسة الفعلية للشعر نفسها تقترح علينا الفرضية، كما يمكن للفرضية أن تثبت من خلال الممارسة الفعلية للشعر. ولا نستطيع حينئذ أن تتعلم كيف يضع المغني كلماته معا، وبعد ذلك عباراته، ثم أبياته فحسب، بل كذلك فقرات قصيدته وموضوعاتها. بعبارة أخرى، يمكننا أن نرى كيف تحيا قصيدة كاملة منتقلة من رجل إلى آخر، ومن عمر إلى آخر، مارة فوق السهول والجبال وحواجز الكلام. وأخيرا نستطيع أن نرى كيف يحيا شعر شفاهي بكليته وكيف يموت».

ويُعد فحص باري في هذا الصدد فحصا فيلولوجيا في أساسه، من حيث يتخذ مفتاحه من تحليل العبارات الخاصة بتقليدين شعريين بعينهما،

ولكن البعد المقارن يضيف إلى المناقشة وزنا له اعتباره، وسرعان ما يظهر الجانب الأنثروبولجي وراء المقارنة ويأخذ أهميته في النظرية الشفاهيـة. (فولي 1988، ص 31-35).

ألبرت لورد: التقاليد الشفاهية المقارنة

لم يتوقف دور ألبرت لورد في مجال النظرية الشفاهية عند استكمال الدراسة المقارنة التي بدأها مع باري فحسب؛ تلك الدراسة التي استكملها في كتابه المشهور «مغني الحكايات»(1960، وقد كان في أساسه أطروحة ناقشها في عام 1949)، بل جعل من النظرية فرعا علميا قائما بذاته، وحقلا كان له في النهاية أن يمتد إلى دراسة أكثر من مائة تقليد بين قديم، ووسيط، وحديث. وفي هذا السياق تحول السؤال عن هومروس القديم إلى السؤال عن التقليد الشفاهي، حيث سعى الباحثون إلى الكشف عن جذور نصوص جد عزيزة علينا، ومتأصلة في التقليد الشفاهي.

الموازاة مع الشعراء السلافيين الجنوبيين والكتابات المبكرة للورد

واجه لورد في كتاباته المبكرة فرضية أن أقسام الكتاب لدى هومروس كانت بمعنى ما «أناشيد»(جمع أنشودة)، أو فصولا للأغنية البطولية. فهل اختار المغني مكانا يحسن الوقوف عنده أثناء الإنشاد؟، وهل ثمة في الحقيقة أي دليل على وجود «وحدة أداء» Performance unit في الإلياذة والأوديسة؟. أوضح لورد هنا، مشيرا إلى عمل لباري غير منشور في ذلك الوقت (1936)، أن الجوسلار اليوغسلافي ربما توقف تقريبا في أي نقطة، سواء للراحة من جراء ما بذله من جهد مادي واضح أو لسبب يرجع ببساطة إلى الجمهور. وقرب نهاية هذه المقالة للورد يعطينا تعليقا مهما عن السياق المقارن، وهو تعليق يردد صدى اهتمام باري بالنقد الصحيح لهومروس؛ يقول لورد: «لن يعاني هومروس إطلاقا، على نحو ما سوف يتمنى البعض أن يحدث من هذه المقارنة مع ما يطلق عليه أحيانا انتقاصا«الملحمة الشعبية» Folk epic، بل إنني لأعتقد أن هومروس سوف يبرز أمامنا هنا في صورة أعظم، لأننا لم نعد نسعى إلى مقارنته مع عبقرية أدبية ما منتمية إلى تقليد أدبي من

نوع آخر، وإنما نحاول أن نراه في زمنه هو وفي مكانه هو».

وفي مقالة ثانية (1938) يتناول لورد مشكلة حالات عدم الانتظام في السرد، المتمثلة في «الشوائبblemishes> النصية التي أسس عليها أصحاب مدرسة المحللين جزئيا نظرياتهم عن الأطوار التاريخية التي مرت بها القصائد الهومرية. ويشرح لورد هذه الحالات النصية من عدم الانتظام من خلال وصف كيف أن الموضوع (الثيمة)، الذي يعرفه لورد هنا بأنه «وحدة موضوعية، أي مجموعة من الأفكار، يوظفها المغني بانتظام، ليس توظيفا روتينيا كما في أي قصيدة أمامنا فحسب، بل يوظفها في الشعر بوصفه كلا». كذلك يوضح لورد كيف أن التيمة تتميز بثبات ومعيار من الاكتفاء الذاتي؛ «فوحدتان من هذه الوحدات الموضوعية يمكن أن توضعا معا في القصيدة نفسها لأن لهما مكانا مناسبا، ومع ذلك فقد يشتملان على تفصيلات متضاربة. وبالطبع لا يجعل هذا الأمر المغني مبتئسا، وهو متوفر بعزم على الموضوع الذي يكون مشغولا بإنشاده في اللحظة نفسها».

وثمة جانب ثالث من الأسلوب الهومري يوضحه لورد من خلال إشارة مقارنة بالملحمة الشفاهية الصربو-كرواتية. وهذا الجانب هو التضمين الذي يشرح لورد أن السبب في ضرورته وتكراره في الإلياذة والأوديسة أكثر مما يحدث في الشعر السلافي الجنوبي هو أن الأسلوب الهومري، مقارنا بالأساليب الأخرى، أكثر غنى في وسائله التقليدية لحمل الفكرة إلى ماوراء نهاية البيت».

وبالإضافة إلى التفرق بين وحدات الصيغة ووحدات الثيمة، قدم لورد تعريفا ثانيا للأخيرة هو: «تعد الثيمة عنصرا أو وصفا متكررا في السرد داخل الشعر الشفاهي التقليدي». ويفترق هذا الوصف عن وصف الصيغة من حيث يكون وصفها محدودا باعتبارات الوزن.

وفي مقالة عن «أصالة هومروس: النصوص الشفاهية المملاة» (1953)، طرح لورد مداخلة على الرأي الذي كان يذهب إلى أن عمل باري كان هجوما على عبقرية هومروس. ولقد أتت دراسة لورد هنا بتبصرات جديدة: منها أنه وجد أن الذخيرة الشعرية القائمة على الصيغ تكشف عن درجة عالية من التنوع ؛ من الإبداع وإعادة الإبداع، أكثر مما ذهب إليه باري نفسه. وبعد أن يلاحظ لورد كيف أن الموضوع والقصة بوصفهما كلا يكشفان

عن نوع وكم متشابهين من التنوع داخل الحدود، ينتهي إلى أن الوسيط التقليدي يزودنا بتمرين للخيال الإبداعي داخل حدود أعراف البنية السردية. وينتهي لورد هنا من خلال خبرته في جمع النصوص، المغناة منها والمملاة، إلى أن القصائد الهومرية من حيث هي نصوص شفاهية مملاة، نصوص مدونة عن الأداء. وهو يؤسس حكمه هذا مبدئيا على أساس الطول المفرط والنوعية الفائقة لمثل هذه النصوص في التقليد السلافي الجنوبي.

وتذكرنا هذه الفكرة الأخيرة للورد بالقصيدة الجاهلية وأعرافها، أو «القوانين» الشعرية، إن جاز التعبير للبنية السردية؛ أعني قسم الرحيل في هذه القصيدة على وجه الخصوص. إن الناقة تشبه بحيوانات بعينها في هذا القسم، وهذه الحيوانات لها قصص وملامح بعينها في مواجهة حيوانات أخرى، أو في مواجهة الصائد المتربص وكلابه. ولكننا في كل مرة تتكون أمامنا قصة جديدة على نحو ما يكون لدينا قصيدة جديدة. كذلك يمكن القول إن طول بعض القصائد الجاهلية الملحوظ، مثل معلقة طرفة أو لبيد، يكشف أن هذه القصائد لابد أن كانت يتوالى إنشادها بصورة دعت في زمن ما من الرواية إلى تدوينها، بناء على ألفة رواتها ومدونيها بـ «قوانينها» الشعرية. (فولي 1988، ص 36 ـ 40).

مغني الحكايات والمنهج المقارن

يعد تأثير كتاب لورد «مغني الحكايات» (1960) في مجال النظرية الشفاهية تأثيرا هائلا. ويكفي أن نقول إن هذا الكتاب قد احتفظ بمكانته بوصفه «دستور»النظرية الشفاهية لأكثر من خمسة وعشرين عاما؛ ولعله سيبقى دائما أكثر الأعمال أهمية في حقل هذه النظرية، لأنه ابتدأ هذا الحقل على نحو ما نعرفه الآن. وعلى سبيل المثال، يعتمد أكثر من ألف ومائتين من أصل ألف وثمانمائة كتاب ومقالة مفهرسة في الموضوع حتى عام 1985- تعتمد على «مغني الحكايات» بشكل أو بآخر..

ولعل هذه الحقيقة حول هذا الكتاب تجعل أي محاولة لتبسيطه في دراسة تمهيدية كهذه مسألة لا طائل وراءها. ولا أظن أن الكتاب قد ترجم إلى العربية، ولم أقرأ له عرضا وافيا بالعربية حتى الآن. وقد أنتج لورد أعمالا أخرى في الموضوع بعد هذا الكتاب، ولا يزال هو وتلاميذه يطورون

ويعدلون من أفكارهم. وسوف أكتفي هنا بملاحظتين عابرتين من خلال بعض كتابات لورد، وهما ملاحظتان تتصلان في رأينا بالقصيدة الجاهلية على نحو خاص. وبعد ذلك ننتقل إلى القسم الأخير من هذه الدراسة؛ أي موقع الأدب العربي من النظرية الشفاهية.

وتنتمي الملاحظتان كلتاهما إلى كتابات لورد المتأخرة؛ أي في الثمانينات وما بعدها. وبقدر ما استمر لورد في تنمية أفكاره السابقة انطلق في هذه المرحلة إلى آفاق جديدة من البحث. وبقدر ما أكد لورد من جديد وعدّل من بعض الملاحظات والنظريات المطروحة في كتابات سابقة له ساعد هذا على إدخال النظرية الشفاهية في مجالات جديدة وفي موضوعات جديدة داخل مناطق تم تناولها من قبل.

ويوضح لورد مرة أخرى في مقالة بعنوان «الذاكرة، الثبات والنوع الأدبي في الأشعار الشفاهية التقليدية» (1981 أ) كيف أن الشاعر الشفاهي التقليدي، ممثلا هنا في الجوسلار السلافي الجنوبي صالح أوغلجانين لا يحفظ أبياته أو مشاهده، أكثر مما يرتجلها. إنه يتذكر الأفكار الجوهرية أكثر مما يتذكر التعبير اللفظي تذكرا حرفيا، وهو، وقد تعلم كيف ينشئ من خلال التعبيرات التقليدية، يخرج أفكار الأغنية في اللغة الخاصة بالتقليد. وتكون النتيجة أن الأشكال التي تظهر فيها الأفكار نفسها تصبح متراسلة تراسلا لفظيا متميزا، ذلك التراسل الذي يحدد تلك الأشكال بوصفها «نفس» الأشكال، حتى لو كان بيت ما أو مشهد لا يتكرر على نحو حرفي. وهذا هو إذن نوع الثبات الذي يجد المرء نفسه مسوقا لتوقعه في الشعر المنشوء بالأسلوب التقليدي.

لكن هناك شروطا مهمة ينبغي الانتباه إليها هنا. فعلى سبيل المثال، يلاحظ لورد أنه في حين أن ثباتا بعينه يمكن أن يميز عمل مغن بعينه، فإن هذا الثبات نفسه لن ينتقل إلى مغن آخر، ذلك أن كل جوسلار هو فرد قائم بذاته. وفي هذا الصدد سوف تدخل إلى الصورة خصوصيات التقليد المحلي ففي مقابل التقليد الأدبي العام. ولعلنا نتذكر هنا تميز أشعار بعض القبائل العربية في شعر ما قبل الإسلام بـ «لغة» خاصة مثل شعر«هذيل»، أو تميز شعراء بعينهم بلغة خاصة مثل الشاعر ابن أحمر. وعلى نحو مماثل، يلاحظ لورد أن دور الذاكرة يتنوع من نوع أدبي إلى آخر، وهذه نقطة مهمة

أيضا في النظر إلى القصيدة العربية القديمة وبخاصة الجاهلية؛ يقول لورد في المقالة نفسها:

من الواضح أن الأغاني القصيرة ذات الطابع الغنائي تميل إلى ثبات أكبر للمقطوعة أكثر مما يحدث في الملاحم الطويلة. وإذا كان للمرء أن يعمم فيما يتصل بالثبات من خلال ملاحظته للشعر الغنائي ويطبق النتيجة على الملحمة، فإن ما سوف نستنتجه سيكون صائبا. والعكس، بالطبع، صحيح. وبشكل عام فبقدر ما تكون وحدة الإنشاء صغيرة تكون درجة الثبات كبيرة، سواء كان المرء يتكلم عن القصيدة الغنائية، أو أغنية المدح، أو غيرهما. فغالبا ما يتكون الشعر غير السردي من سلسلة من وحدات قصيرة يمكن أن يكون لها بشكل أو بآخر ثبات واضح، لكن ترتيب هذه الوحدات يكون ترتيبا عرفيا، أكثر منه ثباتا، ويصبح القلب في الألفاظ متكررا.

وبعد أن يعترف لورد بوجود إمكانية أخرى؛ أي تلك الخاصة بالقصائد القصيرة المنشأة في الذهن والمنشودة بعد ذلك شفاهيا دون مساعدة الكتابة، وهو نمط من القصائد يراه نمطا شفاهيا «فحسب في أكثر معاني الكلمة حرفية»، يلخص رأيه بأن يلاحظ أن الإنشاء الملحمي الشفاهي الحق لا يدين بشيء للحفظ بالذاكرة، بما أن عملية الحفظ هذه تثبت أنها صارمة في درجة ثباتها بحيث لا تخدم المغني وهو يحول الأفكار الجوهرية إلى تعبير لفظي متحقق. وهو يستمر في قوله على نحو ما يورد فولي في أحد الهوامش (ص 122، هـ 36) بأن «الحفظ الحرفي بالذاكرة يتطلب نصا ثابتا، وهذا من المحال في الأشعار الشفاهية التقليدية السردية التي أعرفها، لأنه في الحالة الطبيعية للتقليد، ليس ثمة نصوص ثابتة كي تحفظ. فالمغنون السلاف الجنوبيون مبدعون وليسوا مجرد رواة ملاحم زاخرة بالحماس والعواطف على نحو ما يزعم أحيانا على نحو مغلوط أولئك الذين لا يفهمون فنهم».

وتكمن أهمية هذه الملاحظة بالنسبة إلى القصيدة الجاهلية في شدة التشابه بين ملاحظات لورد وخصوصية هذه القصيدة، كما تستدعي إلى ذهني ملاحظات بعض الذين طبقوا النظرية الشفاهية على القصيدة الجاهلية وما أبدوه من اقتراحات لتعديل النظرية لتتناسب مع الشعر العربي الجاهلي. وقد أشرت إلى هذه الاقتراحات في مقام آخر (انظر: عز الدين

1989، ص 56-59).

أما الملاحظة الأخرى من خلال لورد في هذا السياق فقد ذكرت كذلك مثل الملاحظة السابقة في سياق تطبيق النظرية على بعض قصائد الشعر الجاهلي. ولا يواجه لورد في مقالة له بعنوان «التوحيد بين عالمين: الشعر الشفاهي والكتابي بوصفهما حاملين للقيم القديمة» (1986أ) بعضا من المشكلات الصعبة التي كانت من بين مشاغل النظرية الشفاهية منذ بدايتها في أعمال ميلمان باري. والمشكلة الأولى هنا تنظر إلى السؤال حول ماهية التأثير التاريخي الدقيق لعالم الكتابية في عالم الشفاهية، وعما إذا كانت توجد مراحل «انتقالية»، وإذا كان هذا كذلك، فما خصائصها الممكنة؟

ويضيف لورد أمثلة أكثر عن التأثيرات ذات الطابع الخلافي عن الاندماج بين عالمي الشفاهية والكتابية في التقليد السلافي الجنوبي، وبخاصة من خلال تحليل دقيق لحالة نيكولا فيجنوفيك، وهو مغن ورجل متعلم في الوقت نفسه. أما الرسالة الملحة لهذه الأمثلة فهي أن المرء لا يستطيع أن يعمم بحرية فيما يتصل بمرحلة «الانتقال»، بحيث ينبغي التعرف عليها من خلال التحقق من أن طبيعة الاندماج ونتائجه تعتمد على تاريخ حياة الفرد ودور الكتابية في ثقافته.

ينهي لورد هذه المقالة المهمة وذات المدى الواسع بالالتفات إلى الإنشاء الحلقي؛ أي الوسيلة البنيوية الشائعة بشكل كبير جدا في الملاحم الهومرية، على نحو ما هو موجود في الملحمة الشفاهية السلافية الجنوبية. وهدف لورد الخاص هنا هو أن يتناول مسألة «البنية في مقابل المعنى»، بمعنى أن السؤال عما إذا كان الإنشاء الحلقي يخدم الدراسة بوصفه وسيلة فنية معينة للذاكرة أو بوصفه ملمحا جماليا. ويوضح لورد تطبيقا أن راويه كان يستخدم التراث التقليدي، بكل ما له من صلة أسطورية بالمعنى، وكان يوظف الملامح السيمترية في طريقة يمكن أن نعرفها بوصفها «مهارة فنية واعية»(فولي 1988، ص41-56). ومرة أخرى نشير إلى أن جيمس منرو (1972) قد أشار إلى الإنشاء الحلقي في صدد إشارته إلى معلقة لبيد، حيث يعود الشاعر إلى نوار في نهاية كل حلقة ويربط بها الحلقة التالية. ومنرو من أوائل الباحثين الذين طبقوا النظرية الشفاهية على الشعر الجاهلي، وسوف نشير إلى عمله بعد قليل.

موقع الأدب العربي من النظرية الشفاهية

طبقت النظرية الشفاهية على تقاليد كثيرة: منها اليونانية القديمة، والإنجليزية القديمة، والصربو-كرواتية، والإسبانية (وبخاصة ملحمة السيد)، والفرنسية القديمة، والألمانية الوسيطة، واليونانية البيزنطية واليونانية الحديثة، والأيرلندية، ودراسات الكتاب المقدس، والعربية، وتقاليد شفاهية إفريقية، وهندية وأخرى غيرها.

أما في العربية فأقدم مثال لدينا هو فحص أندراش حاموري (1969) للتقليد في شعر أبي نواس الذي يفسر حاموري لغته الشعرية بموتيفاتها التقليدية، وبنيات أخرى يفسرها بوصفها عناصر وظيفية أكثر منها مجرد أشياء مألوفة. وحاموري يفرق بين الصيغة كما وردت في تعريف باري ولورد وأنماط العبارات التي يجدها في شعر أبي نواس من خلال مقارنة هذه العبارات مقارنة دقيقة بالتكرار الهومري الأكثر طولا غير المتغير الذي لا يتقدم بالسرد. ولم أطلع على مقالة حاموري المبكرة ولكن في كتابه (1974) فصلا عن القصيدة وأجزائها (ص 101- 118) حيث يتناول الموضوع نفسه ويعطي معظم أمثلته من أبي نواس. وقد عرضت كتابه في مقام آخر (انظر: عز الدين 1981)، أما بخصوص أبي نواس فهو شاعر كتابي من حيث المبدأ، ومن الطبيعي أن يستطيع حاموري ملاحظة ما لاحظه في شعر أبي نواس، ولكنه، مع ذلك، لا يبدو متحمسا حماسا شديدا للمضي في هذا السبيل. ولعل ذلك يتضح في كتابه المشار إليه هنا، وبخاصة في فصله عن الشاعر بوصفه بطلا (3 - 30)، وهو خاص بالقصيدة الجاهلية. هنا يذهب حاموري إلى أن التقليد الشفاهي لا يزودنا بشرح كاف في حد ذاته للحدود الموضوعية للقصيدة وتقليديتها وما فيها من تكرار، وهو يرى أن كلمة «شعائري» هي الكلمة الوحيدة التي تحيط بهذه الصفات وتتضمنها جميعا بشكل مناسب.

أما جيمس منرو (1972) فقد جادل في أن النقاش الطويل حول أصالة الشعر الجاهلية يمكن أن يصل إلى نهاية من خلال التعرف على تقاليد هذا الشعر بوصفها تقاليد شفاهية بالمعنى الذي حدده باري ولورد. ويستند منرو في تفسيره إلى تناول دقيق للكثافة القائمة على الصيغة والفروق بين الصيغة الخالصة، والنظام القائم على الصيغة، والصيغة البنيوية، واللغة

المتحولة إلى لغة تقليدية. ومنرو يعرض لنظرية باري ولورد عن الشعر الشفاهي بإيجاز تحت هذا العنوان الفرعي، وينتهي إلى أن هذه النظرية لم تطبق مطلقا على الأدب العربي، وهو من ثم يمضي إلى فحص الصيغة في شعر ما قبل الإسلام مع إلقاء الضوء على مشكلة الأصالة في هذا الشعر. وهو يقارن بين الأبيات العشرة الأولى من أربع قصائد هي: معلقة امرئ القيس، ومعلقة لبيد، وقصيدة للنابغة، وأخرى لزهير. وهي تمثل الأوزان الأربعة الرئيسة في الشعر الجاهلي؛ الطويل، والكامل، والبسيط، والوافر، وهو ينتهي إلى نقد لنظرية ابن قتيبة عن الأجزاء الثلاثة للقصيدة، ويقترح أن التحليل القائم على الصيغة يمكن أن يستخدم من أجل الوصول إلى فهم أكثر عمقا للمدارس الفنية والحقب. التاريخية في الشعر الجاهلي. وهو يؤكد على أن القصيدة كانت من جهة محافظة من حيث احتفاظها بمفردات بعينها تجد مواضعها في البيت عروضيا، من جهة أخرى كانت القصيدة دينامية في قدرتها على التغير عبر الزمن، الأمر الذي ساعدها على استيعاب عناصر إسلامية، وهو ينتهي إلى أن القصيدة تأسست على الصيغة إلى حد أن الأوزان العربية المعقدة لا تعد نتاجا للشعر؛ لكن النظام القائم على الصيغة هو الذي يعد نتاجا للأوزان. وقد أشرت في أماكن أخرى إلى التعديلات التي يقترحها منرو وغيره على النظرية الشفاهية لتناسب الشعر الجاهلي، وهي ليست بالضرورة تعديلات من خارج النظرية، ولكنها متضمنة فيها على نحو ما ألمحنا فيما سبق في الدراسة الحالية.

أما زويتلر فيقيم دراسته (1978) على معلقة امرىء القيس، ويحللها تحليلا قائما على الصيغة. وهو يفسر البنية الموضوعية للقصيدة تحت اعتبار أنها علامة على الإنشاء الشفاهي. وفي الفصلين الأخيرين، يصف العملة الشعرية poetic koine، إذا صح التعبير، من خلال موازاتها باللغة الفنية. kunstsprache لدى هومروس، وهذه العملة الشعرية هي التي تقوم بدور الوسيط الشعري التقليدي. كذلك يناقش طبيعة التنوع الأسلوبي ونسبته داخل التقليد العربي الكلاسيكي. وهو يرى أن رؤية الشعر الجاهلي من خلال الشفاهية سوف تشرح كثيرا من ملامحه «النموذجية» التكرارية أو التقليدية، وتفسح مجالا لتقدير هذه الملامح بوصفها عاملا جوهريا في عملية الإنشاء. كذلك يرى زويتلر أن هذا المدخل إلى دراسة الشعر الجاهلي

سوف يجعلنا نراجع قضايا أساسية حول هذا الشعر مثل السرقات الأدبية، أو أصالة الشعر الجاهلي نفسه. وزويتلر يتفق في هذا مع منرو. أما الاختلاف الأساسي بين زويتلر ومنرو فينحصر في العلاقة بين الوزن والصيغة. إن زويتلر يناقش أولوية الصيغة على الوزن من حيث القوة المولدة، مجادلا في أن الصيغ يجب أن تكون مولدة طبقا لمتطلبات الوزن لا العكس.

وقد امتدت عملية تطبيق النظرية الشفاهية إلى الأدب العربي المعاصر في مجال «الصيغ والثيمات في الشعر البدوي المعاصر»(ألوايا 1977)، حيث يركز على ثيمة الضيافة في خمس روايات لقصيدة بدوية واحدة، ويحدد نظم الصيغ المرتبطة بالثيمة نفسها، واستمراريتها عبر خمسين سنة. وهو يرى أن استمرار القصيدة الشفاهية يرتبط دائما بكونها تعبر عن موضوع إنساني عام، يفهمه كل ممن يتعرض له.

أما سعد عبد الله صوايان (1982 و 1985) فيتناول «الشعر النبطي وعلاقته العروضية بالشعر العربي القديم». وهو يصف المقابل الجاهلي للشعر النبطي، ويتناول جوانب للإنشاء والأداء والرواية. ويرى صوايان أن التعبيرات القائمة على الصيغة هي بمثابة أعراف فنية ووسائل أسلوبية تقوم بدور في تنبيه الجمهور إلى الحركة الموضوعية (الثيمة) للقصيدة وتؤسس علاقة ضرورية وشعورا بالألفة يجذبان الجمهور إلى القصيدة دون المخاطرة بخصائصها الفردية. وأخيرا يؤكد صوايان أهمية إعادة تقييم مصطلحات «شفاهي» و«صيغي» من أجل أن نفهم أهميتها الحقيقية ووظيفتها في التقليد الشعري العربي كلية».

وفي مجال دراسة السيرة في الأدب العربي ظهرت في السنوات الأخيرة بعض الأبحاث المهمة مثل دراسة بردجت كونللي (1986) بعنوان الملحمة الشعبية العربية والهوية. وهذه الدراسة تتناول سيرة بني هلال، من خلال دراسة ميدانية في مصر وتونس. وكونللي تتحسس الدلالة الاجتماعية للملحمة، واصفة أهميتها التاريخية وتلك المتعلقة بالأنساب لدى أولئك الذين يحفظونها في مناطق عربية عديدة. وبرغم أن الإشارات إلى النظرية الشفاهية تتردد كثيرا عبر عمل كونللي فإن ملاحظاتها على «الارتجال الموسيقي والمزاج الشفاهي القائم على الصيغة» تعد على نحو خاص ملاحظات ذات جدة وطرافة من حيث الانتباه إلى جانب غالبا ما يهمل،

وإن كان جوهريا، لنظام التعبير الشعري الشفاهي.

أود أن أشير في نهاية هذه الدراسة إلى أن أهمية كل الدراسات السابقة إنما تتركز في أنها جميعا أكدت انتماء الأدب العربي بشكليه الفصيح والشعبي إلى دائرة الأدب الشفاهي المتحول في بعض أحواله إلى الكتابية. كذلك تأدت هذه الدراسات إلى الكشف عن جوانب لهذا الأدب كانت خافية عن الدارسين بحكم تحدد المناهج السابقة بكتابيتها؛ أي صدورها عن عقول مستوعبة تماما في عالم الكتابة فحسب. وأخيرا تقدم النظرية الشفاهية حلولا جذرية لمشكلات تقليدية في الشعر العربي الجاهلي على سبيل المثال. ولعلي أذهب لا إلى اقتراح إعادة النظر في الأدب الجاهلي. وما دار حوله من نقد وشروح وتحليلات لنصوصه في القديم والحديث من خلال منظور أساسي هو: إلى أي حد كان لشفاهية هذا الشعر الثابتة الآن تأثير في كل هذا النقد والشروح والتحليلات، سواء كان هذا على نحو واع أو غير واع من قبل أصحابها. إن بحثا مثل هذا سوف يكشف، في تصوري، عن ملامح كثيرة جديدة بالأخذ في الحسبان عند دراسة هذا الشعر لدى الأجيال الجديدة من الباحثين.

مراجع الدراسة

أولا: مراجع بالعربية ومترجمة

الأسد، ناصر الدين،

- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، ط 6، مصر 1982.

بدوي، عبد الرحيم (مترجم).

- دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، عن الألمانية والإنجليزية والفرنسية، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت، 1979.

عز الدين، حسن البنا (مراجع).

- عرض كتاب «عن فن الأدب العربي في العصر الوسيط» (تأليف أندراش حاموري، مطبعة جامعة برنستون، نيوجرسي، 1974)، فصول، مج 1، ع 2 (1981) ص 251- 254.

- عرض الدوريات الأجنبية (وهو عرض نقدي لمقالات خمس عن الشعر العربي القديم، كتبت بالإنجليزية بين 1973-1983، وهو عرض يوضح الاتجاهات السائدة في تناول الشعر العربي القديم من قبل الكاتبين بالإنجليزية بخاصة، قبل التعرض لتطبيق النظرية الشفاهية على هذا الشعر)، فصول، مجلة النقد الأدبي، مج 4، ع 2 (1984) ص 295-305.

- عرض كتاب «الاطراد البنيوي في الشعر، دراسة لغوية لخمس قصائد جاهلية»، تأليف ماري كاترين باتسون. فصول، مجلة النقد الأدبي، مج 4، ع 2 (1984) ص 306-312، وفي هذا العرض إلمام بالمناقشات التي دارت بين الباحثين حول تطبيق النظرية الشفاهية على الشعر العربي، ص 311- 312 بخاصة.

عز الدين، حسن البنا (مترجم).

- جدل المعادل السمعي والمعادل الموضوعي في النقد الأدبي، والترج. أونج، ترجمة وتقديم حسن البنا عز الدين، فصول، مجلة النقد الأدبي، مج 10،ع1- 2(1991) ص 228-239.

عز الدين، حسن البنا (مؤلف)

- الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت 1989، انظر بخاصة صفحات 45, 54-59، والهوامش في صفحات80-85. والدراسة نفسها تفيد في جانبها التطبيقي من النظرية الشفاهية.

ثانيا: مراجع باللغة الإنجليزية

Alwaya, Semha,»Formulas and Themes in contemporary Bed-ouin Oral Poetry». Journal of Arabic Literature,8:48-76.

Connelly, Bridget, Arab Folk Epic and Identity, Berkeley, Uni-versity of California Press.1986.

Hamori, Andras, Examples of Convention in the Poetry of Abu Nuwas «Studia Islamica», 30:5- 26. On the Art of Medieval Arabic Literature, Princeton, N.J. Prinaten Univ. Press,1974.

Foley, John Miles, The Theory of Oral Composition, History and Methodology, Bloomington, Indiana University Press.1988

Monroe, James T., Oral Composition in Pre-Islamic Poetry Journal of Arabic Literature,3:1- 53.

Sowayan, Saad Abdullah, Nabati Poetry: The Oral Poetry of Arabia. Berkeley: University of California Press,1985.

Zwettler، Michael J., The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry: Its Character and Implications. Columbus: Ohio State Uni-versity Press,1978.

مقدمه

تم الكشف في السنوات الأخيرة عن فروق أساسية في طرق تحصيل المعرفة والتعبير بالكلام بين الثقافات الشفاهية الأولية (ثقافات بلا معرفة بالكتابة على الإطلاق) والثقافات عميقة التأثر بالكتابة. ويعد ما انطوت عليه هذه الكشوف من نتائج أمرا مذهلا. ذلك أن كثيرا من الملامح التي قبلناها بوصفها قضايا مفروغا منها في الفكر والأدب؛ في الفلسفة والعلم، بل في الخطاب الشفاهي نفسه بين الكتابيين، ليست ملامح أصلية للوجود الإنساني في حد ذاته، ولكنها برزت إلى الوجود بسبب الإمكانات التي أتاحتها تقنية الكتابة للوعي الإنساني، ومن ثم صار علينا أن نراجع فهمنا للهوية الإنسانية.

وموضوع هذا الكتاب هو الفروق بين الشفاهية والكتابية. ولما كان قراء هذا الكتاب أو أي كتاب آخر هم بطبيعة الحال على إلمام بالثقافة الكتابية من الداخل، فلعل من الأجدر أن نقول إن موضوع الكتاب هو أولا: الفكر وصورته اللفظية في الثقافة الشفاهية، وهي ثقافة غريبة علينا وأحيانا خارجة مما ألفناه؛ والموضوع ثانيا: الفكر والتعبير في صورتهما الكتابية، من حيث انبثاقهما من الثقافة الشفاهية وعلاقتهما بها.

ولا يتعلق موضوع هذا الكتاب بأي «مدرسة» للتأويل؛ فليس ثمة مدرسة للشفاهية والكتابية أو شيء يضاهي المدرسة الشكلانية أو النقد الجديد

أو البنيوية أو التفكيكية. ذلك على الرغم من أن الوعي بالعلاقة بين الشفاهية والكتابية يمكن أن يؤثر فيما تم إنجازه، سواء في هذه المدارس*، أو في «مدارس» أو «حركات» أخرى متنوعة، تنتمي جميعا إلى العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية. ولا تتجلى عادة معرفة ما بين الشفاهية والكتابية من تقابل وتداخل عن تشبع شديد للنظريات لكنها على النقيض من ذلك تشجع على التأمل في جوانب للوضع الإنساني لا حصر لها. وسوف يحاول هذا الكتاب أن يتناول عددا معقولا من هذه الجوانب؛ إذ إن تناولا شاملا لها يتطلب مجلدات كثيرة.

وربما يكون من المفيد أن نتناول الشفاهية والكتابية تناولا يلغي الفروق الزمنية، وذلك بمقارنة الثقافات الشفاهية والخطية (أي الكتابية) المتعاصرة. غير أنه من الجوهري كذلك أن نتناول هذه الثقافات تناولا تاريخيا، أي أن نقارن حقبا تتعاقب الواحدة منها بعد الأخرى. لقد شكل المجتمع الإنساني نفسه بداية بمساعدة الكلام الشفاهي، ولم يصبح كتابيا إلا في وقت متأخر جدا من تاريخه. ولم يحدث ذلك أول الأمر إلا في مجموعات بشرية محدودة فحسب. وإذا كان المجتمع الإنساني قد برز إلى الوجود منذ مدة تتراوح بين 30 و50 ألف سنة فإن أقدم مخطوط لدينا يرجع تاريخه إلى 6 آلاف سنة فقط. وإذن فالدراسة التاريخية للشفاهية والكتابية، وللمراحل المختلفة في التطور من إحداها إلى الأخرى، تؤسس إطارا مرجعيا يمكن من خلاله أن نفهم على نحو أفضل كلا من الثقافة الشفاهية والثقافة الكتابية التالية لها، بل نفهم كذلك ثقافة الطباعة التي رفعت الكتابة إلى قمة جديدة، وكذلك الثقافة الإلكترونية المبنية على الكتابة والطباعة معا. وفي هذا الإطار التاريخي، يمكن لكل من الماضي والحاضر، أو قل لكل من هومروس ومن جهاز التلفزيون أن يضيء أحدهما الآخر.

ولكن الإضاءة لا تأتي بسهولة. ذلك أن فهم العلاقة بين الشفاهية والكتابية وملابسات هذه العلاقة لا يأتي نتيجة لعلم نفس تاريخي سريع التحضير أو فلسفة ظواهرية تطبخ بسرعة، بل هو يستدعي علما واسعا متبحرا وفكرا دؤوبا، وقولا سديدا؛ فليست الموضوعات المطروحة عميقة ومعقدة وحسب، بل إنها تستثير أهواءنا الخاصة كذلك. ونحن-قراء كتاب كهذا-كتابيون إلى حد يصعب علينا فيه أن نفهم عالما شفاهي التواصل أو

شفاهي الفكر، اللهم إلا بوصفه صورة أخرى من عالم كتابي. وسوف يحاول الكتاب الذي بين أيدينا أن يتغلب على أهوائنا قدر المستطاع، وأن يفتح طرقا جديدة إلى الفهم.

ويركز هذا الكتاب على العلاقة بين الشفاهية والكتابية. والكتابية بدأت بالكتابة، لكنها شملت الطباعة أيضا في مرحلة متأخرة بالطبع. وهكذا يهتم هذا الكتاب إلى حد ما بالطباعة بمثل ما يهتم بالكتابة، كما أنه يتناول كذلك-بشكل عابر-الاستخدام الإلكتروني للكلمة وللفكر، على نحو ما يتمثل في الإذاعة والتلفاز وعبر الأقطار الصناعية. ذلك أن فهمنا للفروق بين الشفاهية والكتابية لم يتطور إلا في العصر الإلكتروني، وليس قبل ذلك. والتقابل بين وسائل الاتصال الإلكترونية والطباعة هو الذي جعلنا نشعر بالتقابل الأقدم بين الكتابة والشفاهة. وما العصر الإلكتروني إلا عصر «شفاهية ثانوية»؛ شفاهية التليفون، والإذاعة والتلفاز، وهي شفاهية تعتمد في وجودها على الكتابة والطباعة.

ويشتبك الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية، ومن ثم إلى الاستخدام الإلكتروني للكلمة، ببنيات اجتماعية، واقتصادية، وسياسية، ودينية وغيرها. ومع ذلك فليست هذه إلا اهتمامات غير مباشرة لهذا الكتاب الذي يتناول مابين الثقافتين الشفاهية والكتابية من وجوه الاختلاف في «العقلية».

أما العمل الذي تم إنجازه حتى الآن فيما يتصل بالتقابل بين الثقافات الشفاهية والثقافات الكتابية فقد انحصر بين الشفاهية والكتابة الأبجدية أكثر منه بين الشفاهية ونظم الكتابة الأخرى (مثل الكتابة المسمارية، الحروف الصينية، وحدات المقاطع اليابانية، خطوط لغة المايا وغيرها). كذلك اهتم هذا العمل بالأبجدية المستخدمة في الغرب (والأبجدية مألوفة أيضا في الشرق، كما في الهند، وجنوب شرق آسيا أو كوريا). وسوف تتركز المناقشة هنا على النقاط الرئيسية للبحث المعاصر في الموضوع، على الرغم من أن اهتماما سوف يوجه كذلك حين يتصل الأمر بالموضوع، إلى نظم للكتابة غير الأبجدية، وإلى ثقافات غير تلك الخاصة بالغرب وحده.

و. ج. أونج

جامعة سانت لويس

1 شفاهية اللغة

العقل الكتابي والماضي الشفاهي

في العقود القليلة الماضية تنبه مجددا جمهور الباحثين إلى الشخصية الشفاهية للغة، وإلى بعض الملابسات العميقة للتقابل بين الشفاهية والكتابة. فقام علماء الإنسان وعلماء الاجتماع وعلماء النفس بأبحاث ميدانية في مجتمعات شفاهية. أما مؤرخو الثقافة فقد تزايد تنقيبهم فيما قبل التاريخ، أي في الوجود الإنساني السابق للكتابة التي جعلت تسجيل المنطوق أمرا ممكنا. وكان فردينان دي سوسير (1857-1913)، أبو علم اللغة الحديث، هو الذي لفت الانتباه إلى أولية الكلام الشفاهي، الذي يرفد كل اتصال لفظي، كما لفت الانتباه إلى الميل الدائم حتى بين الدارسين، إلى التفكير في الكتابة بوصفها الشكل الأساسي للغة. لاحظ سوسير أن للكتابة «فوائد، وعيوبا وأخطارا» متزامنة جميعا (1959، ص 23-24). ولكنه مع ذلك كان ينظر إلى الكتابة باعتبارها نوعا من مكملات الكلام الشفاهي، وليس باعتبارها أداة تحويل للتعبير اللفظي (سوسير 1959 , 23-24) [1].

وقد طور علماء اللغة، بعد سوسير، دراسات بالغة التخصص في علم وظائف الأصوات [2]؛ أي

في الطريقة التي تعشش بها اللغة في الصوت. وكان معاصر سوسير الإنجليزي هنري سويت (1845-1912) قد أصر في مرحلة مبكرة على أن الكلمات مصنوعة من وحدات صوتية وظيفية أو فونيمات وليس من حروف. لكن المدارس الحديثة في علم اللغة، برغم اهتمامها الكبير بأصوات الكلام، لم توجه نظرها إلا أخيرا-وبشكل عارض فحسب، إن وجّهته أصلا-إلى السبل التي تجعل الكتابة في طرف مقابل للشفاهية الأولية: شفاهية الثقافات لم تمسها الكتابة (سامبسون1980). وحلل البنيويون التقليد الشفاهي تحليلا مفصلا، دون مقابلة هذا التقليد بما هو مكتوب في الأغلب الأعم (مارندا ومارندا 1971). وثمة مادة ضخمة عن الفروق بين اللغة المكتوبة والمنطوقة للأشخاص القادرين على القراءة والكتابة (جامبرتس وكالتمان وأكنور 1982 أو 1983، الببليوغرافيا). ولكن هذه الفروق ليست هي ما تهتم به الدراسة الحاضرة اهتماما مركزيا. فالشفاهية المتناولة هنا أساسا هي الشفاهية الأولية: شفاهية أناس لم تكن الكتابة لديهم مألوفة على الإطلاق.

غير أن علم اللغة التطبيقي وعلم اللغة الاجتماعي أخذا في الاونة الأخيرة يقارنان على نحو مطرد بين آليات التعبير الشفاهي الأولي وتلك الخاصة بالتعبير المكتوب. وكتاب جاك غودي [3] الأخير «استئناس العقل البدائي» (1977) والمجموعة التي جمعها قبل ذلك من أعماله وأعمال آخرين سواه بعنوان الكتابية في المجتمعات التقليدية (1968)، تزودنا بأوصاف عظيمة القيمة وتحليلات للتغيرات المترتبة في البنيات العقلية والاجتماعية على استخدام الكتابة في هذه المجتمعات. ونجد لدى كل من تشيتور في وقت مبكر جدا (1945)، وأونج (1958ب، 1967 ب) وماكلوهان (1962)، وهوغن (1966) وتشيف (1982)، وتانن (1980 أ) وآخرين مزيدا من المادة اللغوية والتحليلات الثقافية. ويحتوي المسح المركز بمهارة لفولي (1980 ب) على ببليوجرافيا مسهبة في هذا الصدد.

أما أعظم انفتاح على التقابل بين الأنماط الشفاهية والأنماط الكتابية للفكر والتعبير فلم يحدث في مجال علم اللغة، وصفيا كان أو ثقافيا، بل كانت البداية الواضحة في مجال الدراسات الأدبية مع بحث ميلمان باري (1902- 1935) عن الإلياذة والأوديسة. وبعد وفاة باري المفاجئة استكمل

عمله ألبرت لورد، وزاد عليه في بحوث تالية إرك أ. هافلوك وآخرون. وهذه الأعمال وما يتصل بها (باري 1971؛ لورد 1960؛ هافلوك 1962؛ مكلوهان 1962؛ أكبيوه 1979 ؛ إلخ) يشار إليها بانتظام في الدراسات المنشورة في علم اللغة التطبيقي وعلم اللغة الاجتماعي التي تتناول تقابلات الشفاهية والكتابية، سواء أكان ذلك من الناحية النظرية أو في البحوث الميدانية.

لعل من المستحسن، قبل الشروع في تناول اكتشافات باري تفصيلا، أن نمهد لذلك بأن نسأل عن السبب الذي دفع جمهور الباحثين إلى الانتباه من جديد إلى شفاهية اللغة. فلعل من نافل القول أن اللغة ظاهرة شفاهية. وقد نرى الكائنات البشرية تتواصل بطرق شتى، مستخدمة كل حواسها: اللمس، الذوق، الشم، والبصر بصفة خاصة، وكذلك السمع (أونج 1967 ب، ص 1- 9). وبعض طرق التواصل غير الشفاهية غنية للغاية كالتعبيرات الجسمانية مثلا-غير أن اللغة، أو الصوت المنطوق، هي وسيلة الاتصال المثلى. ولا يقتصر الأمر على التواصل، بل إن الفكر ذاته يرتبط جملة بالصوت على نحو خاص. ولقد سمعنا جميعا ما يقال عن أن صورة واحدة تساوي ألف كلمة، ولكن لو صحت هذه العبارة فلماذا ينبغي أن تكون قولا؟ إنها كذلك لأن صورة واحدة تساوي ألف كلمة في ظروف خاصة فقط- ظروف تتضمن بشكل عام سياقا من كلمات توضع الصورة فيها.

ونحن نعرف أنه حيثما توجد كائنات بشرية تكون لها لغتها، وفي كل الأحوال تكون هذه اللغة أساسا لغة محكية مسموعة في عالم الصوت (سيرتسما 1955). وعلى الرغم مما تحمله الإشارة الجسدية من ثراء، فإن لغات الإشارة المتطورة ليست إلا بدائل للكلام، تعتمد على نظمه الشفاهية، حتى عند استخدامها على يد الأصم خلقة (كروبر 1972، مالري 1972؛ ستوكو 1972). أما معظم اللغات فلم تعرف طريقها إلى الكتابة على الإطلاق. وليس هناك من بين الـ3 آلاف لغة المتكلم بها اليوم سوى ما يقرب من 78 لغة فقط لها أدب مكتوب (إدمنسن 1971، ص 323 و 332). وليس ثمة طريقة إلى الآن لإحصاء عدد اللغات التي اختفت أو تحولت إلى لغات أخرى قبل أن تعرف الكتابة. كذلك فإن مئات اللغات المستخدمة اليوم لم تكتب أبدا؛ إذ لم ينجح أحد في التوصل إلى طريقة فعالة لكتابتها. إن الأصل الشفاهي للغة سمة لاصقة بها.

ولسنا نهتم هنا بما يسمى «لغات» الحاسب الآلي، التي تشبه من بعض الوجوه اللغات الإنسانية (كالإنجليزية، السنسكريتية، الملايا لم [4]، الصينية الماندارية [5]، ألتوي [6] أو الشوشونية [7] إلخ) ولكنها على نحو كلي لا تشبه اللغات الإنسانية أبدا، من حيث إنها لا تنمو من اللاوعي، بل تنمو مباشرة من الوعي. وقواعد لغة الحاسب الآلي (أو نحوها) تقرر أولا ثم تستعمل بعد ذلك. أما «قواعد» النحو في اللغات الإنسانية الطبيعية فتستخدم أولا ثم يمكن أن تستخلص من خلال الاستخدام ويعبر عنها بشكل واضح في كلمات، وإن كان ذلك لا يتم إلا بصعوبة، ولا يكتمل أبدا.

وتوسع الكتابة، أي حصر الكلمة بالمكان، من إمكانية اللغة بصورة تكاد تفوق القياس تقريبا، وتعيد بناء الفكر؛ وفي خلال ذلك تحول بعضا من اللهجات إلى «لهجات مكتوبة» grapholects (هوغن 1966؛ هيرش 1977؛ ص 43-48). واللهجة المكتوبة لغة تتجاوز اللغة المحكية، تكونت من خلال وجودها الكامل في الكتابة. والكتابة تعطي اللهجة قوة تند عن تلك التي تكون لأي لهجة شفاهية خالصة. وتمتلك اللهجة المكتوبة المعروفة باللغة الإنجليزية الفصحى standard English مفردات مسجلة تربو على المليون ونصف المليون على الأقل من الكلمات في متناول الاستعمال، ونحن لا نعرف المعاني الحالية لهذه الكلمات فحسب، بل نعرف كذلك عشرات الآلاف من المعاني الماضية. هذا في حين لا تمتلك أي لهجة شفاهية من الإمكانات اللغوية ما يمكنها من الحصول على ما يزيد على عدة آلاف، فضلا عن أنه ليس لمستعمليها معرفة حقة بالتاريخ الدلالي لأي منها.

غير أن الكلمة المنطوقة، وسط كل العوالم الرائعة التي تتيحها الكتابة، لا يزال لها حضور وحياة. ذلك أن كل النصوص المكتوبة مضطرة بطريقة ما، مباشرة أو غير مباشرة، إلى الارتباط بعالم الصوت، الموطن الطبيعي للغة، كي تعطي معانيها. و«قراءة» النص تعني تحويله إلى صوت، جهوريا كان أو في الخاطر، مقطعا مقطعا في القراءة البطيئة، أو اختزالا في القراءة السريعة الشائعة في الثقافات ذات التكنولوجيا العالية. فالكتابة لا يمكن أبدا أن تستغني عن الشفاهية. وبتعديل مصطلح مستخدم لأغراض مختلفة اختلافا طفيفا على يد يوري لوتمان (1977 ، ص 21 , 48- 61 ؛ انظر كذلك شامبين 1977-1978)-نستطيع أن نعرف الكتابة بأنها «نظام تصنيفي

ثانوي»، يعتمد على نظام أولي سابق هو اللغة المنطوقة. فالتعبير الشفاهي يمكن أن يوجد، بل وجد في معظم الأحيان دون أي كتابة على الإطلاق، أما الكتابة فلم توجد قط دون شفاهية.

ومع ذلك، وبرغم الجذور الشفاهية لأي تعبير بالكلمات، فقد شردت الدراسة العلمية والأدبية للغة والأدب لقرون خلت بعيدا عن الشفاهية. وقد ظلت النصوص المكتوبة تلح على اهتمام الباحثين بصورة جعلتهم بشكل عام ينظرون إلى الإبداعات الشفاهية بوصفها تابعة للإنتاج المكتوب، أو إن لم تكن كذلك-فبوصفها غير جديرة بالاهتمام البحثي الجاد. ولم نضق ذرعا ببلادتنا في هذا المجال إلا أخيرا (فينيجن 1977، ص 1- 7).

وقد تركزت دراسة اللغة دائما، اللهم إلا في العقود الأخيرة، على النصوص المكتوبة دون الشفاهية، وذلك لسبب واضح هو علاقة الدراسة نفسها بالكتابة. فأيما فكر، بما في ذلك الفكر المتمثل في الثقافات الشفاهية الأولية، هو إلى حد ما فكر تحليلي، يفتت مواده إلى مكوناته المختلفة. لكن الفحص المتتابع بشكل مجرد والذي يحاول تفسير الظواهر أو الحقائق المقررة وتصنيفها يستحيل دون الكتابة أو القراءة. أما أهل الثقافات الشفاهية الأولية، تلك التي لم تمسها الكتابة بأي صورة، فيتعلمون كثيرا وعندهم قدر كبير من الحكمة التي يمارسونها، ولكنهم لا «يدرسون».

إنهم يتعلمون بالتلمذة-مثل الصيد مع صيادين ذوي خبرة، على سبيل المثال-وبالأخذ عن الشيوخ الذي هو نوع من التلمذة ؛ وبالاستمتاع، وبإعادة ما يسمعون؛ وبإجادة الأمثال وطرق التأليف بينها وإعادة التأليف؛ وباستيعاب مواد أخرى قائمة على الصيغ، وبالاشتراك في نوع من التأمل الجمعي في الماضي-إنهم يتعلمون بكل هذه الطرق وليس بالدراسة بمعناها الدقيق.

وما إن تصبح الدراسة، بمعنى التحليل المتتابع المطول، أمرا ممكنا مع دخول الكتابة في لا وعي الإنسان، حتى تكون اللغة نفسها واستخداماتها من أول الأشياء التي غالبا ما يقوم أصحاب الكتابة بدراستها. ذلك أن الكلام غير منفصل عن وعينا؛ وقد أسر لب البشر، ودفعهم إلى التأمل الجاد فيه منذ المراحل المبكرة جدا من الوعي، قبل أن توجد الكتابة بزمن طويل. وأمثال الشعوب من كل أنحاء العالم غنية بالملاحظات حول هذه الظاهرة الإنسانية المدهشة، ظاهرة اللغة، في صورتها الشفاهية الأصلية،

وحول طاقاتها، وأشكال جمالها، وأخطارها. وقد استمر الافتتان نفسه بالكلام الشفاهي دون فتور أو كلل لقرون طويلة حتى بعد أن شاع استخدام الكتابة.

وقد ظهر هذا الافتتان في الغرب عند الإغريق القدماء في تطويرهم فن البلاغة العظيم وفي عنايتهم البالغة بصياغته، ذلك الفن الذي عد على مدى ألفي سنة أكثر الموضوعات الأكاديمية شمولا في الثقافة الغربية كلها. فكلمة Rhetorike-أو البلاغة-كانت تعني أساسا الكلام أمام الناس، أو الخطابة، وظلت دون تأمل أو إعمال فكر في الغالب ولمدة قرون-حتى في الثقافات الكتابية والطباعية-نموذجا لكل خطاب، شفهيا كان أو مكتوبا (أونج 1967 ب، ص 58-63 ؛ أونج 1971،ص27-28). وهكذا فإن الكتابة منذ البداية لم تختزل الشفاهية بل شجعت عليها، جاعلة من الممكن تنظيم «مبادىء» الخطابة أو مكوناتها في «فن» علمي ؛ أي كيان منظم من الشرح المطرد، استطاع أن يبرز الأسباب التي مكنت الخطابة من إنجاز تأثيراتها الخاصة المتنوعة وكيف أنجزتها.

ولكن الخطب التي درست بوصفها جزءا من البلاغة، لا يمكن أن تكون خطبا مثلها مثل أي أداء شفاهي آخر لأنها كانت تلقى شفاهة. فبعد إلقاء الخطبة، لم يكن يبقى منها شيء يفحص. وما تم استخدامه لـ«الدراسة» لا يمكن أن يكون إلا نصوص الخطب التي دونت-عادة بعد إلقائها، بل غالبا بعد إلقائها بمدة طويلة (في العصر القديم لم يكن مألوفا أن يقرأ الخطباء من نص معد سلفا، ما عدا أولئك الذين كانت تعوزهم المهارة بشكل معيب-أونج 1967 ب، ص 56- 58). وهكذا كانت الخطب حتى المرتجلة منها شفاهة تدرس بوصفها نصوصا مكتوبة وليس من حيث هي خطب.

أنتجت الكتابة أخيرا إلى جانب تدوين الأداء الشفاهي من مثل الخطب، إنشاء قصد منه أن يكتب فقط ليستوعب مباشرة من صفحة الورقة المكتوبة. وقد فرض مثل هذا الإنشاء المكتوب اهتماما أكبر بالنصوص ؛ ذلك لأنه أتى إلى الوجود بوصفه نصا فحسب، حتى وإن كانت نصوص كثيرة قد تم تداولها سماعا بشكل عام أكثر من قراءتها في صمت، من تواريخ ليفي (8) إلى كوميديا دانتي(9) وما بعدهما (نلسون 1976- 1977؛ بومل 1980؛ جولدن 1973؛ كورمير 1974؛ آهرن 1982).

هل قلت «الأدب الشفاهي»؟

كان لتركيز الباحثين على النصوص تبعات أيديولوجية وإذ وجه الباحثون اهتمامهم إلى النصوص فكثيرا ما انتهوا، دون تأمل غالبا، إلى افتراض أن التعبير الشفاهي يماثل في جوهره التعبير المكتوب الذي اعتادوا تناوله، وأن أشكال الفن الشفاهي هي في نهاية المطاف نصوص فيما عدا أنها لم تكن مدونة. والانطباع الذي نما لديهم هو أن أشكال الفن الشفاهي، باستثناء الخطبة (المحكومة بقواعد بلاغية كتابية) تخلو في حقيقتها من المهارة ولا تستحق الدراسة الجادة.

ومع ذلك لم يركن الجميع إلى هذه الافتراضات. فمنذ القرن السادس عشر فصاعدا، أخذ الإحساس بالعلاقات المعقدة بين الكتابة والكلام ينمو على نحو أقوى (كوين 1977). غير أن سيطرة النصية على عقول الباحثين سيطرة محكمة تتضح من خلال افتقارنا إلى هذا اليوم لمفاهيم تعيننا على فهم مؤثر، وليس بالضرورة مرهفا، للفن الشفاهي في حد ذاته دون الرجوع، بوعي أو بلا وعي، إلى الكتابة. هذا على الرغم من أنه لم تكن ثمة صلة على الإطلاق بين الكتابة وأشكال الفن الشفاهي التي تطورت خلاله عشرات الآلاف من السنين قبل الكتابة. ولدينا مصطلح «أدب»Literature الذي يعني في أصله «كتابات» Writings الكلمة اللاتينية Literatura مشتقة من Litera، بمعنى حرف من حروف الأبجدية)، وينسحب هذا المصطلح على أي مجموعة من المواد المكتوبة-كالأدب الإنجليزي أو أدب الأطفال ولكن ليس لدينا في المقابل مصطلح أو مفهوم مرض يشير إلى التراث الشفاهي الخالص من القصص التقليدية والأمثال، والأدعية، والعبارات القائمة على الصيغ (تشادويك 1932- 1940، في أماكن متفرقة)، أو يشير على وجه التقريب الى النتاجات الشفاهية الاخرى مثل تلك التي أنتجتها جماعة السّو في لاكوتا Lakota Sioux[10] بشمال أمريكا أو الماندا [11] Manda في غرب أفريقيا، أو الإغريق الهومريون [12].

وكما قلت سابقا فإنني أسمي شفاهية الثقافة التي لم تمسها مطلقا أية معرفة بالكتابة أو الطباعة «شفاهية أولية». إنها «أولية» بالتقابل مع «الشفاهية الثانوية» التي تتميز بها الثقافات ذات التكنولوجيا العالية في الوقت الحاضر، حيث تحافظ شفاهية جديدة على وجودها واستمرارها

في وظيفتها من خلال التلفون، والراديو، والتلفاز، والوسائل الإلكترونية الأخرى التي يعتمد وجودها وأداؤها لوظيفتها على الكتابة والطباعة. أما الثقافة الأولية الشفاهية بالمعنى الدقيق فتكاد تنعدم اليوم ؛ ذلك أن كل الثقافات الآن تعرف شيئا عن الكتابة ولديها شيء من الخبرة بتأثيراتها. ومع ذلك فإن كثيرا من الثقافات الثانوية لا تزال تحتفظ، بدرجات متفاوتة- حتى في بيئة ذات تكنولوجيا عالية-بكثير مما تصف به الشفاهية الأولية من توجه عقلي.

وليس من السهل فهم التقاليد الشفاهية الخالصة أو الشفاهية الأولية فهما صحيحا أو ذا دلالة. فالكتابة تجعل «الكلمات» تظهر مشابهة للأشياء لأننا نفكر بها من حيث هي علامات مرئية تشير إلى كلمات يقرأها من يفهم تلك العلامات: إننا نستطيع أن نرى ونلمس «كلمات» منقوشة مثل هذه في نصوص وكتب. فالكلمات المكتوبة بقايا [13] والتقاليد الشفاهية لا تمتلك بقايا ترسبات من هذا النوع. وعندما لا تروى قصة شفاهية شائعة، فكل ما يوجد منها هو إمكان أن يقوم بعض الناس بروايتها. لقد تشبعنا-نحن الذين نقرأ نصوصا مثل هذا الكتاب-بالكتابة إلى درجة أننا نادرا ما نشعر بالراحة في موقف لا يشبه فيه التعبير اللفظي الأشياء، على نحو ما هو عليه الحال في التقاليد الشفاهية. ونتيجة لهذا، فقد أحدث البحث العلمي في الماضي مفاهيم ممسوخة من مثل «أدب شفاهي» coral literature وإن قل ظهور مثل هذه المفاهيم بدرجة طفيفة. ولا يزال هذا المصطلح السخيف سخفا تاما يستخدم اليوم حتى لدى باحثين أصبحوا على وعي متزايد بمدى ما يكشفه هذا المصطلح-بشكل محرج-من عجز لدينا في أن نطرح على عقولنا تراثا من المواد المنظمة شفاهيا إلا إذا كانت صورة أخرى من الكتابة، حتى عندما لا تكون ثمة صلة بينها وبين الكتابة على الإطلاق. ويمثل عنوان المجموعة العظيمة، «مجموعة ميلمان باري للأدب الشفاهي في جامعة هارفارد»، تخليدا لحالة من الوعي لدى جيل مبكر من الباحثين، أكثر مما يمثل حالة الوعي لدى القيمين عليها حاليا.

وقد يرى أحدهم (كما تفعل روث فينيجن 1977، ص 16) أن مصطلح «أدب» literature، برغم صياغته أساسا للدلالة على أعمال مكتوبة، قد امتد ليشمل ظواهر مشابهة، مثل السرد الشفاهي التقليدي في ثقافات لم تمسها

الكتابة. وقد حدث مثل هذا التعميم في كثير من المصطلحات المحددة. غير أن للمفاهيم طرقها الخاصة في حمل أصولها الاشتقاقية معها إلى الأبد. وعادة ما يحدث بل لعله يحدث دائما، أن تتشبث العناصر التي يصاغ منها ما على نحو ما بمعان تالية، وربما حدث ذلك على نحو خفي، ولكنه غالبا ما يكون بصورة قوية لا يمكن ردها. كذلك فإن الكتابة-كما سيتضح فيما بعد بالتفصيل-نشاط يميل إلى الاستحواذ والهيمنة وإلى ابتلاع الأشياء الأخرى في ذاته حتى دون الاستعانة بالاشتقاق.

وعلى الرغم من أن الكلمات تتأسس في الكلام الشفاهي، إلا أن الكتابة تحبسها حبسا مؤبدا في حقل مرئي. وإذا سألنا شخصا من أهل الكتابة أن يفكر في عبارة «ومع ذلك»، فأغلب الظن أنه سوف تخطر له صورة ما، ولو بصورة مبهمة، عن العبارة في شكلها المكتوب. وأنا أشك بقوة في أنه يستطيع أن يفكر في أصواتها لمدة 60 ثانية مثلا دون العودة إلى تهجئتها، وهذا يعني أن الشخص الكتابي لا يستطيع بشكل كامل أن يسترجع الإحساس بما مثلته الكلمة للشفاهيين الخلص. ومن منظور هذه النزعة الكتابية الاستحواذية، يبدو من المحال نهائيا أن نستعمل مصطلح «أدب» literature- ليشمل التقليد والأداء الشفاهيين، دون اعتبارهما على نحو ما، بشكل خفي لا علاج له، شكلين من أشكال الكتابة.

ويبدو التفكير في التقاليد الشفاهية أو في تراث أداء شفاهي وأنواع وأساليب أدبية، بوصفها «أدبا شفاهيا» coral literature أقرب إلى التفكير في الخيول وكأنها سيارات بلا عجلات. وبطبيعة الحال، تستطيع أن تحاول فعل هذا: تخيل نفسك تكتب رسالة عن الخيول (لأناس لم يروا في حياتهم حصانا) بحيث تبدأ بمفهوم عن «السيارة» وليس عن الحصان ؛ أي تبدأ بمفهوم مبني على خبرة القراء المباشرة بالسيارات. ولنقل إنك سوف تبدأ الرسالة بالحديث عن الخيول بالإشارة إليها دائما بوصفها «سيارات بلا عجلات»، شارحا لقراء مستوعبين تماما فكرة السيارة وصورتها دون أن تقع عيونهم على حصان من قبل، موضحا كل نقاط الاختلاف، جاهدا في إبعاد أي فكرة عن «السيارة»من مفهوم «سيارة بلا عجلات» كي تعطي المصطلح معنى لا يخرج عن عالم الخيل، فبدلا من العجلات سوف تكتب لأصحابك أن السيارة التي هي بلا عجلات تمتلك أظافر متضخمة تسمى

حوافر؛ وتمتلك بدلا من الأنوار الأمامية، أو ربما مرايا الرؤية الخلفية عيونا؛ وتمتلك بدلا من طبقة الطلاء، شعرا، وبدلا من البنزين للوقود، علفا، وهلم جرا. وفي النهاية، تصبح الخيول أي شيء إلا الخيول. وبصرف النظر عن مدى صحة هذا الوصف السلبي apophatic ودقته، فإن القراء سائقي السيارات الذين لم يشاهدوا حصانا مطلقا ولم يسمعوا إلا عن «سيارات بلا عجلات»، سوف يخرجون بالتأكيد بمفهوم غريب عن الحصان. والشيء نفسه ينطبق على أولئك الذين يتعاملون مع مصطلحات «الأدب الشفاهي»، بمعنى «الكتابة الشفاهية». إنك لا تستطيع أن تصف ظاهرة أولية بأن تبدأ بظاهرة ثانوية تالية لها وتقلل من وجوه الاختلاف بينهما، دون تشويه معيق وخطير. والحقيقة أنك حين تبدأ الوصف عكسيا على هذا النحو-بأن تضع العربة أمام الحصان-فلا يمكن أن تدرك الفروق الحقيقية على الإطلاق.

وعلى الرغم من أن مصطلح «ما قبل الكتابي»[14] preliterate نفسه مفيد وأحيانا ضروري، فإنه يطرح كذلك-إذا استخدم دون تأمل أو ترو-مشكلات تماثل تلك التي يطرحها مصطلح «الأدب الشفاهي»، وإن لم يكن على نحو جازم إلى هذا الحد. ذلك أن مصطلح «ما قبل الكتابي» يطرح الشفاهية-أي «النظام المعياري الأولي»-بوصفها انحرافا عن «النظام المعياري الثانوي» الذي كان تاليا له، الأمر الذي ينطوي على مفارقة تاريخية.

ونحن نسمع هنا كذلك إلى جانب مصطلحي «الأدب الشفاهي»، و«ما قبل الكتابي»، مصطلح «نص» التعبير الشفاهي. فبالمقارنة مع مصطلح «الأدب» الذي يشير إلى حروف الأبجدية letters اشتقاقا من (literae) فإن مصطلح text الذي يدل جذره على «النسج» to weave[15] ينطبق أكثر من حيث الاشتقاق مع التعبير الشفاهي. ولقد تصور الناس عموما الخطاب الشفاهي، حتى في البيئات الشفاهية، على أنه نساجة أو حياكة stitching-الفعل اليوناني haosoidein بمعنى to rhapsodize-يعني أساسا «يلضم الأغاني بعضها إلى بعض». ولكن عندما يستخدم الكتابيون اليوم مصطلح «النص» للإشارة إلى أداء شفاهي، فإنهم في الحقيقة يتصورونه موازيا للكتابة. وعندما نرى الكتابي في مفرداته يستخدم هذا المصطلح إشارة إلى سرد قصصي لشخص ينتمي إلى ثقافة شفاهية أولية فإنه يقدم لنا تشكيلا

معكوسا، أي الحصان على أنه سيارة دون عجلات مرة أخرى.

وبعد أن رأينا الفرق الشاسع بين الكلام والكتابة، ماذا يمكن عمله لابتكار بديل للمصطلح ذي المفارقة التاريخية والتناقض الذاتي، أي «الأدب الشفاهي»؟ ربما استطعنا أن نطبق اقتراح نورثروب فراي الخاص بالشعر الملحمي في كتابه «تشريح النقد» (248 , 1957-293 , 250-302) فنجد طريقنا إلى الفن الشفاهي الخالص بوصفه شعرا ملحميا epos[16]؛ وهي كلمة لها الجذر نفسه في اللغة الهندية الأوروبية الأم ـwekw، مثل الكلمة اللاتينية vox، ومقابلها الإنجليزي voice، وهكذا تكون مؤسسة تأسيسا راسخا في الصوتي الشفاهي، وعندئذ سوف نشعر بالأداء الشفاهي باعتباره «تصويتا» أو تعبيرا بالأصوات voicings-وهو ما يمثل حقيقته. غير أن المعنى الأكثر شيوعا لمصطلح epos أو الشعر الملحمي (الشفاهي)(انظر باينوم 1967)، سوف يتداخل بشكل ما مع المعنى النوعي المختص بالإشارة إلى كل الإبداعات الشفاهية. أما مصطلح «التصويت» فيبدو أف يستدعي إلى الذهن ارتباطات متنافسة أكثر مما ينبغي. هذا على الرغم من أنه إذا اعتقد أي شخص أن هذا المصطلح قادر على العوم، فإني سوف أبذل قصارى جهدي للاحتفاظ به طافيا. ولكننا سوف نبقى دون مصطلح نقدي أدبي جديد ليشمل كلا من الفن والأدب الشفاهيين الخالصين. وسوف أواصل هنا طريقة. في البحث شائعة بين الدارسين. وألجأ، كلما كان ذلك ضروريا، إلى صياغات كلامية واضحة لا تحتاج إلى تفسير، مثل «أشكال الفن الشفاهي الخالص»، و«أشكال فن القول» (ذلك الفن الذي يمكن أن يشمل كلا من الأشكال الشفاهية وتلك المنشأة في الكتابة، وأي شكل بينهما) وما إلى ذلك.

وفي الوقت الحاضر، يفقد مصطلح «الأدب الشفاهي» لحسن الحظ مكانته، ولكن ربما كان من غير المحتمل أن تنجح أية محاولة لاستبعاده كلية. فالتفكير في الكلمات بوصفها منقطعة تماما عن الكتابة يبدو لمعظم الكتابيين بمثابة المهمة التي يصعب إنجازها، حتى عندما يكون ذلك أمرا ضروريا في العمل اللغوي أو الأنثروبولوجي المتخصص. فالكلمات تظل تنثال إليك مكتوبة، بصرف النظر عما تفعله. وفضلا عن ذلك، ينطوي انقطاع الكلمات عن الكتابة نفسيا على الشعور بالتهديد، ذلك أن حسن الكتابيين بالتحكم في اللغة مرتبط ارتباطا لصيقا بالتحولات المرئية للغة؛

إذ كيف يمكن أن يعيش الكتابيون دون معاجم، ودون قواعد نحوية مكتوبة، ودون ترقيم ودون كل الآلات الأخرى التي تحيل الكلمات إلى شيء يمكن أن تبحث عنه أو فيه؟ إن الكتابيين الذين يستعملون أبجدية مثل أبجدية الإنجليزية الفصحى يمتلكون ثروات كلامية تفوق مئات المرات قدرة أي لغة شفاهية على الاستيعاب. وفي مثل هذا العالم اللغوي تصبح المعاجم شيئا جوهريا. وإنه لمما يوهن الهزيمة أن يتذكر المرء أنه ليس ثمة معجم في العقل، وأن كل اللغات لها قواعد نحوية معقدة تطورت بلا مساعدة من الكتابة على الإطلاق، وأن معظم مستخدمي اللغات استطاعوا دائما في ثقافات ليست ذات خبرة تكنولوجية عالية نسبيا أن يتواصلوا على نحو جيد للغاية، دون أي تحولات مرئية للصوت الإنساني أيا كان نوعها.

وتنتج الثقافات الشفاهية، في الواقع، أداءات لسانية مليئة بالقوة والجمال، وذات قيمة فنية وإنسانية عالية، أداءات لا تعود ممكنة في اللحظة التي تستحوذ فيها الكتابة على النفس البشرية. ومع ذلك ؛ فمن دون الكتابة لا يستطيع الوعي الإنساني أن ينجز إمكاناته الأكمل، بل لا يستطيع أن ينتج إبداعات أخرى مفعمة بالجمال والقوة. وبهذا المعنى، تحتاج الشفاهية أن تنتهي إلى إنتاج الكتابة وهذا هو مصيرها. والكتابية، كما سوف نرى، تصبح ضرورة مطلقة من أجل تطور العلم، بل التاريخ، والفلسفة، والنقد الأدبي والفني، بل من أجل شرح اللغة نفسها (بما فيها الكلام الشفاهي). ونحن لا نكاد نعثر في عالم اليوم على ثقافة شفاهية، أو ثقافة تسودها الشفاهية، لا تكون بشكل ما على وعي بمركب القوى الثقافي الشاسع الذي لا سبيل إلى بلوغه أبدا من دون الكتابة. إن هذا الوعي بمثابة عذاب نفسي لأولئك الذين تأصلوا في الشفاهية الأولية، أولئك الذين يرغبون في الكتابية بوجدان مضطرم ولكنهم يعلمون تماما أن الانتقال إلى عالم الكتابية المثير يعني كذلك أن يطرحوا وراءهم الكثير مما هو مثير وأثير في عالمهم الشفاهي السابق. إننا مضطرون إلى أن نموت لنبقى أحياء.

وبرغم أن الكتابية تستهلك أسلافها الشفاهيين، بل تحطم ذاكرتهم إن لم تأخذ بالغ حذرها، فهي لحسن الحظ قابلة كذلك للتكيف إلى أبعد حد، حتى أنها تستطيع استرداد ذاكرتهم أيضا. ولذا يمكن أن نستخدمها من أجل أن نعيد بناء الوعي الإنساني في نقائه الأصيل؛ ذلك الوعي الذي لم

يكن كتابيا على الإطلاق-أو على الأقل نعيد بناء هذا الوعي بدرجة معقولة، إن لم يكن بشكل كامل (ونحن لا نستطيع أبدا أن نتخلى بالنسيان عن قدر ما من حاضرنا المألوف من أجل أن نعيد في عقولنا بناء أي ماض في حالته الأصلية الكاملة). وإعادة بناء الوعي على هذا النحو يمكن أن توفر لنا فهما أفضل لما قصدت إليه الكتابية نفسها من تشكيل وعي الإنسان في اتجاه الثقافات ذات التكنولوجيا العالية وداخلها. وما يحاول هذا الكتاب أن ينجزه بدرجة ما، برغم كونه بالضرورة عملا كتابيا وليس أداء شفاهيا، هو تحقيق هذا الفهم لكل من الشفاهية والكتابية.

2 الاكتشاف الحديث للثقافات الشفاهية الأولية

الوعي المبكر بالتقاليد الشفاهية

لم يكن الوعي بشفاهية الكلام، في السنوات الأخيرة، دون مقدمات ؛ فقبل المسيح بقرون عدة، يشير المؤلف المجهول للعهد القديم المعروف باسمه العبري المستعار Qoheleth (الجامعة)[*]، أو مقابله اليوناني Ecclesiastes، إلى التقليد الشفاهي الذي تستند إليه كتابته: «بجانب أن الجامعة كان حكيما، فقد علم الشعب معرفة، ووزن، وبحث، وأتقن أمثالا كثيرة. الجامعة سعى إلى أن يجد كلمات مبهجة، وأن يدون أقوالا صادقة تدوينا دقيقا» (سفر الجامعة 12: 9- 10) [1].

فلننظر في عبارة: «يدون أقوالا». لقد استمر أشخاص كتابيون، منذ جامعي المختارات في العصور الوسطى إلى إيرازموس (1466-1536) [2] أو فيسزيموس نوكس (1752-1821) ومن بعدهما، في إدخال أقوال من التقاليد الشفاهية في نصوصهم. هذا على الرغم من أن معظم جامعي النصوص كانوا ينتقون «الأقوال» من كتابات أخرى وليس من الرواية الشفاهية مباشرة، وذلك منذ

العصور الوسطى وعصر إيرازموس في الثقافة الغربية على الأقل [3]. لقد تميزت الحركة الرومانسية بالاهتمام بالماضي البعيد والثقافة الشعبية. ومنذ ذلك الوقت، توفر مئات من جامعي النصوص، بدءا من جيمس ماكفرسن (1736-1796) في اسكتلندا، وتوماس بيرسي (1729-1811)في إنجلترا، والأخوين جْرِّم: يعقوب (1785-1863) وولهيلم (1786- 1859) في ألمانيا، أو فرنسيس جيمس تشايلد (1825-1896) في الولايات المتحدة-توفروا على أجزاء من التقاليد الشفاهية أو شبه الشفاهية أو القريبة من الشفاهية بشكل يتفاوت في درجة مباشرته، مسبغين عليها أهمية جديدة. ومع بداية قرننا الآخذ في الانتهاء، تمكن الباحث الاسكتلندي أندرو لانج (1844-1912) وآخرون من نقض وجهة النظر التي تذهب إلى أن الفلكلور الشفاهي كان بمثابة أطلا ل لميثولوجيا أدبية «عليا»ـ وهي وجهة نظر تولدت بشكل طبيعي جدا من خلال التحيزات الكتابية والطباعية التي نوقشت في الفصل السابق.

لقد قاوم اللغويون المبكرون فكرة تمايز اللغات المنطوقة والمكتوبة. فنجد سوسير، برغم نظراته النافذة الجديدة في مسألة الشفاهية، أو لعله بسبب هذه النظرات، يتبنى وجهة النظر التي تذهب إلى أن الكتابة تعيد ببساطة تقديم اللغة المنطوقة في شكل بصري (1959، ص 23-24). وهذا ما ذهب إليه كذلك إدوارد سابير، ومي. هوكت، وليونارد بلومفيلد. وعندما لاحظ أصحاب حلقة براج اللغوية، وبخاصة ج. فاشك وإرنست بولجرام، بعض الفروق بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة لم يكادوا يفيدوا من هذه الفروق (جودي 1977، ص77) بسبب تركيزهم على الكليات اللغوية على حساب العوامل التطورية.

المشكلة الهومرية

لكن ما دام الوعي بالتقاليد الشفاهية بين الكتابيين أمرا قديما، ومادام لانج وآخرون سواه قد برهنوا على أن الثقافات الشفاهية الخالصة يمكن أن تولد أشكالا فنية للقول ذات حذق ومهارة، فما الجديد في فهمنا الجديد للشفاهية؟

لقد تطور هذا الفهم الجديد عبر طرق متنوعة، لكن ربما أمكن تتبعه

على نحو أفضل من خلال تاريخ «المشكلة الهومرية». فقد كرس الكتابيون لما يزيد على ألفين من السنين أنفسهم لدراسة هومروس متسلحين بخليط متباين من نفاذ البصيرة، والمعلومات الخاطئة، والتحيز الواعي وغير الواعي. وليس ثم أغنى من سياق المشكلة الهومرية لإيضاح التقابلات بين الشفاهية والكتابية، أو للكشف عن البقع السوداء التي تعتور العقل الكتابي أو الطباعى فتعمية عن تبصر حقائق الأمور.

انبثقت «المسألة الهومرية» في حد ذاتها في القرن التاسع عشر من النقد الهومري العالي الذي تزامن في نضجه مع النقد العالي للكتاب المقدس [2*]، ولكنه نقد تمتد جذوره لتعود إلى العصور الكلاسيكية القديمة. (انظر آدم باري 1971، الذي نعتمد عليه هنا اعتمادا كبيرا في الصفحات القليلة التالية).. لقد أظهر رجال الأدب في العصور الكلاسيكية القديمة في مناسبات مختلفة بعض الوعي بأن الإلياذة والأوديسة تختلفان عن الشعر اليوناني، وأن أصولهما غامضة. وقدر شيشرون أن النص الباقي من الملحمتين الهومريتين كان نسخة منقحة لعمل هومرعلى يد بيسيستراتوس[4] Pisistratus (ولكن شيشرون، مع ذلك، اعتبر الملحمتين نصاً قائماً بذاته). وذهب جوزيفوس [5] Josephus إلى أن هومروس لم يكن يستطيع الكتابة، ولكنه ذهب إلى هذا ليبرهن على أن الثقافة العبرية احتلت مكانة أعلى من الثقافة اليونانية القديمة جدا وذلك بحجة أن الثقافة العبرية عرفت الكتابة، وليس ليفسر أي شيء في الأسلوب أو الملامح الأخرى في الأعمال الهومرية.

ومنذ البداية تدخلت عوامل عميقة الغور منعتنا من رؤية حقيقة القصائد الهومرية. فقد اعتبر الناس منذ العصور القديمة إلى الوقت الحاضر كلا من، الإلياذة والأوديسة بوصفهما قصيدتين من أبدع ما أنتجه الإنسان من شعر دنيوي من حيث الإلهام والصدق في التراث الغربي. وقد مال كل جيل، في سعيه لتفسير ما اتفق على ما في القصيدتين من روعة، لأن يفسرهما على أنهما تصنعان بشكل أفضل ما تصور أن شعراءه يسعون إلى صنعه.

وحتى عندما أعادت الحركة الرومانسية تفسير البدائية على أنها مرحلة ثقافية خيرة وليست مرحلة نتمنى لو أنها لم تكن، ظل الباحثون والقراء يميلون بشكل عام إلى إلصاق صفات بالشعر البدائي كانت تلاقي هوى في أنفسهم. وقد نجح الباحث الكلاسيكي الأمريكي ميلمان باري (1902- 1935)،

أكثر من أي باحث سابق، في تقويض هذه الشوفينية الثقافية من أجل أن يجابه الشعر «البدائي» الهومري كما هو، حتى عندما عارضت طبيعة هذا الشعر النظرة السائدة عما ينبغي أن يكون عليه الشعر والشعراء.

وكان العمل السابق على عمل باري إرهاصا بعمله هو بشكل غامض، من حيث إن الإطراء العام للقصائد الهومرية كان غالبا مصحوبا بشيء من الشعور بعدم الراحة. فغالبا ما شعر الباحثون بأن هذه القصائد شاذة. وفي القرن السابع عشر، قام فرانسوا إيديلان F.Hedelin، راهب أوبينياك-Au bignac وميماك 1676- 1604(Meimac)، مدفوعا بروح الجدل البلاغي أكثر من روح العلم الحقيقي، بمهاجمة الإلياذة والأوديسة من حيث سوء الحبكة، والقصور في خلق الشخصيات، ومن حيث جدارتهما بالازدراء من الناحية الأخلاقية واللاهوتية. وانتهى إلى إنكار وجود شاعر اسمه هومروس، والى القول إن الملحمتين المنسوبتين إليه لم تكونا أكثر من مجموعات من قصائد رابسودية لآخرين. أما الباحث الكلاسيكي ريتشارد بنتلي (1662-1742)، المشهور بإثباته انتحال الرسائل الإنجيلية المسماة Epistles of Phal-aris، وباستثارته بطريقة غير مباشرة مسرحية[3*] سويفت [6] الساخرة ضد الطباعة، «معركة الكتب»، فقد ظن أنه كان هناك حقا رجل يسمى هومروس ولكن الأغاني المختلفة التي «كتبها» لم تجمع معا في قصائد ملحمية إلا بعد نحو 500 سنة في زمن بيسيستراتوس. أما فيلسوف التاريخ الإيطالي، جيامباتستا فيكو (1668-1744) فكان يعتقد أنه لم يكن ثمة هومروس وأن الملاحم الهومرية كانت بطريقة ما إبداعات شعب بأكمله.

ويبدو أن روبرت وود. (1717-1771)، وهو دبلوماسي وعالم آثار إنجليزي، حدد بعناية بعض الأماكن المشار إليها في الإلياذة والأوديسة، كان أول باحث اقتربت تكهناته مما عرضه باري بأُخَرة. لقد اعتقد وود أن هومروس لم يكن كتابيا، وأن قوة الذاكرة هي التي مكنته من إنتاج هذا الشعر. وذهب وود بشكل يلفت النظر إلى أن الذاكرة تلعب دورا يختلف تماما في الثقافة الشفاهية عن ذلك الذي تلعبه في الثقافة الكتابية. وعلى الرغم من أن وود لم يستطع أن يقدم شرحا كاملا لكيفية عمل ذاكرة هومروس فقد ذهب إلى أن روح الشعر الهومري كانت شعبية أكثر منها مثقفة. واعتقد جان جاك روسو (1821، ص 163-164)، مستشهدا بالأب آردوان (لم يذكر آدم باري أيا

منهما) أن هومروس ومعاصريه من الإغريق كانوا في أغلب الظن لا يعرفون الكتابة. ومع ذلك يرى روسو إشكالا في وجود رسالة على اللوح، في الكتاب السادس من الإلياذة، الذي حمله بيليريفون إلى ملك ليسيا[4*]. ولكن ليس ثمة دليل على أن ما يحمله اللوح من «علامات» تدعو إلى إعدام بيليريفون هي حروف حقيقية (انظر الفصل الرابع بعد، فقرة «ما الكتابة أو الخط»). وفي الحقيقة، تبدو هذه العلامات في الوصف الهومري كأنها نوع من الرموز الكتابية[5*] غيرالمتقنة [7].

وقد شهد القرن التاسع عشر تطور النظريات الهومرية على يد من يطلق عليهم المحللون، وعلى رأسهم فردريك أوجست وولف (1759- 1824)، في كتابه المقدمة 1795. لقد نظر المحللون إلى نصوص الإلياذة والاوديسة على أنها تجميع لقصائد مبكرة أو شذرات من قصائد، وشرعوا من خلال التحليل في تحديد الأجزاء التي تكونت منها هذه القصائد وكيف ضم بعضها إلى بعض. ولكن المحللين، كما يلاحظ آدم باري (1971، ص 14- 17 من مقدمة كتابه) افترضوا أن الأجزاء كانت نصوصا لأنها وضعت معا، ولذا فانه لم يخطر لهم خيار آخر. وكان لابد من أن يخلف «المحللين» في أوائل القرن العشرين «موحدون» غالبا ما اتصفوا بالتقوى الأدبية وبأنهم يتشيعون [لهومروس] دون أسس متينة، ولذا فانهم كانوا يتشبثون بحبال الهواء، فزعموا أن كلا من الإلياذة والأوديسة محكمة البناء، ومنسقة الشخصيات، وأنهما بشكل عام أدب رفيع، وأنهما لا يمكن أن تكونا عن عمل سلسلة من المحررين، بل لابد أنهما من خلق إنسان واحد. كان هذا بشكل أو بآخر هو الرأي السائد حول المسألة الهومرية [8]، في الوقت الذي كان فيه باري طالبا في سبيله إلى تكوين آرائه الخاصة في الموضوع.

اكتشاف ميلمان باري

نما عمل ميلمان باري، مثله مثل كثير من الأعمال الرائدة، من خلال نظرات نافذة كانت عميقة وراسخة قدر ما كان من الصعب طرحها بوضوح. وقد تتبع آدم بن ميلمان باري (1971، ص 9- 62 من مقدمة كتابه) على نحو جميل التطور الرائع لفكر والده، منذ رسالته للماجستير في جامعة كاليفورنيا في بركلي في أوائل العشرينيات حتى وفاته المفاجئة سنة 1935.

ولم يكن كل عنصر في رؤية باري الكلية جديدا كل الجدة. ذلك أن ج. إي إيلندت و هـ.. دونتسر سبقاه في الإشارة إلى البديهية الأساسية التي حكمت تفكير باري منذ أوائل العشرينيات، ألا وهي «اعتماد اختيار الكلمات وأشكالها في القصائد الهومرية على وزن البيت السداسي [المؤلف ارتجالا]» (آدم باري 1971، ص 19 من المقدمة). وقد سبق باري كذلك في عناصر أخرى من أطروحته الأساسية. فقد لاحظ أرنولد فن جنب البناء القائم على الصيغ في شعر الثقافات الشفاهية المعاصرة، كما ميزم. موركو غياب الذاكرة الحرفية[*6] في الشعر الشفاهي لمثل هذه الثقافات. وعلى نحو أكثر أهمية، كانت ملاحظات مارسيل جوس، الراهب والباحث اليسوعي، الذي أقام في بيئة فلاحية ذات بقايا شفاهية في فرنسا، وقضى معظم سنوات حياته الراشدة في الشرق الأوسط متشربا من ثقافته الشفاهية، فقد ميز جوس بشكل حاد الإنشاء الشفاهي في مثل هذه الثقافات من بين كل الإنشاء المكتوب. ووصف جوس (1925) الثقافات الشفاهية والبنيات المميزة للشخصية التي تنتجها هذه الثقافات بأنها حركية لفظية[*7]Verbomofor-وللأسف لم يترجم عمل جوس إلى الإنجليزية ؛ انظر: أونج 1967 ب، ص 30, 147- 148 , 335- 336). واستوعبت رؤية باري كل هذه النظرات وصهرتها مع غيرها كي تقدم إلينا تفسيرا يمكن إثباته لهوية الشعر الهومري، وللظروف التي أنتج فيها، وكيفية إنتاجها له على هذا النحو.

ومع ذلك، كانت رؤية باري، حتى وإن سبقه في أجزاء منها هؤلاء الباحثون الذين جاءوا قبله. إذ يبدو أنه عندما استقامت له في أوائل العشرينيات، لم يكن على علم بوجود أي من هؤلاء الباحثين الذين ذكرناهم توا (آدم باري 1971، ص 22 من المقدمة). وبالطبع، فالأمر الذي لا يشك فيه أحد هو أن التأثيرات الخفية التي أثرت في الباحثين السابقين في الموضوع كانت تفعل فعلها فيه هو أيضا.

أما اكتشاف باري الناضج المطروح في رسالته الباريسية للدكتوراه (ميلمان باري 1928) فيمكن أن نضعه على النحو الآتي: يرجع كل ملمح من ملامح الشعر الهومري تقريبا إلى الاقتصاد المفروض عليه بسبب الطرق الشفاهية في الإنشاء. وهذه الطرق يمكن استكشافها من خلال دراسة دقيقة للشعر

نفسه حالما ينحي المرء جانبا ما لديه من أفكار عن عمليات التعبير والفكر المتأصلة في النفس الإنسانية لدى أجيال من ذوي الثقافة الكتابية. وكان هذا الاكتشاف اكتشافا ثوريا في الدوائر الأدبية، وكانت له أصداء هائلة في مكان آخر من التاريخ الثقافي والنفسي.

تُرى أي دلالات عميقة ينطوي عليها هذا الاكتشاف، وبخاصة استخدام باري للبديهية المشار إليها من قبل، ألا وهي «اعتماد اختيار الكلمات وأشكالها على وزن البيت السداسي»؟ كان دونتسر قد لاحظ أن النعوت الهومرية المستخدمة للخمر مختلفة وزنيا، وأن استخدام أي منها لم يكن مقيدا بمعناه المحدد بقدر ما كان مقيدا بالضرورة الشعرية في الجزء الذي تظهر فيه (آدم باري 1970، ص 20 من المقدمة). ولقد بولغ في مسألة دقة اختيار النعت الهومري من قبل من يتعاملون معه وكأنه من أرباب الشعر أيما مبالغة؛ فقد توافرت لدى الشاعر الشفاهي ذخيرة غنية من النعوت إلى حد كاف لاستخدام نعت ما لأي ضرورة شعرية قد تنشأ في الوزن أثناء نظم الشاعر أجزاء قصته بعضها مع بعض، على نحو مختلف في كل مرة. ذلك أن الشعراء الشفاهيين، كما سوف نرى، لا يبدأون عملهم عادة من خلال استظهار حرفي لأشعارهم.

يتضح الآن أن الضرورة الشعرية هي التي تقرر بطريقة أو بأخرى اختيار الكلمات لدى أي شاعر يلتزم بالوزن. غير أن الظن العام كان يذهب إلى أن العبارات الموزونة الصحيحة تطرح نفسها بطريقة ما على الخيال الشعري على نحو سيال لا يمكن التنبؤ به ولا يمكن ربطه إلا بالعبقرية أي لا يمكن توضيحها أصلا. والشاعر الذي تتخيله الثقافات الكتابية أو حتى معظم الثقافات الطباعية في صورته المثالية لم يكن يتوقع منه أن يستخدم مواد سابقة الصنع. ولو حدث أن ردد شاعر مواضع من قصائد سابقة عليه فقد كان من المتوقع منه أن يحور في هذه المواضع قبل أن يضمن عمله إياها ليصبغها بها. ولا شك أن بعض الممارسات قد ذهب ضد هذا الظن، فيما يتعلق باستخدام كتب العبارات النموذجية اللاتينية من قبل شعراء العصر التالي للعصر اللاتيني الكلاسيكي. لقد ازدهرت كتب العبارات وبخاصة بعد أن جعل اختراع الطباعة كتب المختارات المتنوعة أمرا ميسرا. وقد استمرت هذه الكتب في الازدهار إلى حد بعيد في القرن التاسع

عشر، عندما كان كتاب Gradus ad Parnassum (خطوة إلى بارناسس) كثير التداول بين طلاب المدارس (أونج 1967ب، ص 85- 86 ؛ 1971، ص 77, 261- 263 ؛ 1977، ص 166, 178). لقد اشتمل هذا الكتاب على عبارات ونعوت من الشعراء اللاتينيين الكلاسيكيين، وقد حددت مقاطعها الطويلة والقصيرة بعلامات فارقة لتناسب الحاجة الوزنية وذلك لكي يستطيع الشاعر الناشئ أن يجمع قصيدة منه على نحو ما يستطيع الصبية أن يجمعوا بناء مختلفا في لعبة المكعبات. وهنا قد يكون البناء الكلي من صنع الشاعر، لكن الأجزاء التي تكون البناء تكون موجودة قبل أن يبدأ عمله.

لكن هذه الطريقة لم تكن تقبل إلا من المبتدئين من الشعراء. أما الشاعر الكفء فكان عليه أن يبدع عباراته المنظومة. ذلك لأنه من الممكن التساهل فيما يتصل بالأفكار المبتذلة وليس فيما يخص اللغة المبتذلة. وكان ألكسندر بوب في «مقال في النقد» (1711) يتوقع من «بديهة» الشاعر أن تكون قادرة على أن تولد مما «قد فكر فيه الآخرون غالبا» شيئا يراه القراء كأنه «لم يعبر عنه أبدا بهذه الجودة». فطريقة قول الحقيقة المعروفة كان ينبغي أن تكون أصيلة. وبعد بوب بمدة قصيرة، كان العصر الرومانسي لا يزال يطالب بمزيد من الأصالة في القول الشعري. ومن وجهة نظر الرومانسية المتطرفة، كان على الشاعر المقتدر أن يكون مثل الإله نفسه، يخلق ما لم يكن من قبل؛ وكانت جودة الشاعر تقاس بمدى خروجه عن المألوف والمتوقع داخل القصيدة. أما الشعراء المبتدئون وعديمو الموهبة فكانوا وحدهم هم الذين يستخدمون مواد سابقة التجهيز.

أما هومروس فلم يكن بإجماع الأجيال عبر القرون شاعرا مبتدئا، كما أنه لم يكن شاعرا سيئا، بل إنه ربما كان «عبقريا» بالفطرة ولم يمر أبدا بمرحلة القرزمة، بل استطاع الطيران في لحظة الفقس-مثل «سابق سنه» مويندو Mwindow بطل الملحمة النيانجية (Nyanga)[9]، ذلك «الصغير-السائر-لحظة-ولادته». لقد نظر إلى هومر في الإلياذة والأوديسة، على أي حال، على أنه شاعر مكتمل قد استوفى مهارته. ومع ذلك بدأ يظهر الآن أنه كان لديه نوع ما من كتب العبارات الجاهزة في رأسه. وقد أظهرت الدراسات الدقيقة، مثل دراسة ميلمان باري، أن هومر كان يكرر صيغة بعد صيغة في الشعر المنسوب إليه. وأصبح المصطلح اليوناني rhapsodize «ينظم الأغاني

بعضها مع بعض» مشحونا بالدلالات؛ فهومروس نظم أجزاء سابقة الصنع بعضها مع بعض. وبدلا من أن يكون لدينا شاعر خالق مبدع صار لدينا شويعر نظام يجمع الأبيات من هنا وهناك.

وقد حملت هذه الفكرة بوجه خاص تهديدا للأدباء الموغلين في كتابيتهم. ذلك أنهم تعلموا من حيث المبدأ ألا يستخدموا الرواسم (الكليشيهات) على الإطلاق. فكيف يتعايشون مع حقيقة أن القصائد الهومرية مصنوعة من رواسم، أو عناصر شبيهة بالرواسم إلى حد كبير؟. وبوجه عام، فإنه بتقدم عمل باري وتطبيقه على أيدي من تلاه من الباحثين، أصبح واضحا كذلك أن جزءا طفيفا من الإلياذة والأوديسة فحسب لم تسبك كلماته في عبارات أصلها صيغ جاهزة، صيغ يمكن توقعها بشكل يطيح بشاعريتها.

وفضلا عن ذلك، كانت الصيغ النموذجية تتجمع على نحو متساو حول موضوعات (ثيمات) نموذجية، مثل المجلس، واجتماع الجيش، والتحدي، وسلب المهزوم، وترس البطل، وهكذا دواليك (لورد 1960، ص 68-98). وقد عثر على ذخيرة من الثيمات المشابهة في السرد الشفاهي وفي أنواع من الخطاب الشفاهي الأخرى حول العالم. والسرد المكتوب وغيره من أنواع الخطاب المكتوب يستخدم ثيمات عند الحاجة، ولكنها ثيمات أكثر تنوعا، وأقل بروزا بشكل جلي.

ولم يتم شرح لغة القصائد الهومرية بأسرها، بمزيجها العجيب من الخصائص الأيولية [10] والأيونية [11] المبكرة والمتأخرة، شرحا أمثل بوصفها تراكبا لنصوص عدة، بل بوصفها لغة تولدت عبر السنين على يد شعراء ملحميين، يستخدمون عبارات قديمة كانوا قد حفظوها وحوروها من أجل أغراض وزنية. وبعد أن تم تشكيل الملحمتين وأعيد تشكيلهما لقرون خلت، تم تدوينهما بالأبجدية اليونانية الجديدة نحو 700-650 ق. م، حيث كانتا أول إنشاء مطول يكتب بهذه الأبجدية (هافلوك 1962، ص 115). ولغة هاتين الملحمتين لم تكن هي اليونانية التي يتكلم بها الناس في الحياة اليومية، بل كانت لغة تشكلت على يد الشعراء بالاستعمال جيلا بعد جيل. (وثمة آثار مألوفة لمثل هذه اللغة الخاصة حتى اليوم، على سبيل المثال، في الصيغ الخاصة التي لا تزال موجودة في الإنجليزية المستخدمة في الحكايات الخرافية).

وإذن كيف يمكن لأي شعر مبني على أساس الصيغ على هذا النحو الظاهر، ومن أجزاء سابقة الصنع، أن يكون مع ذلك جيدا إلى هذا الحد؟ لقد جابه باري هذه المسألة مجابهة تامة، إذ لم تكن هناك فائدة من إنكار الحقيقة المعروفة الآن، وهي أن القصائد الهومرية أبرزت قيمة ما كان القراء المتأخرون قد تدربوا على أن يحطوا من قيمته من حيث المبدأ، أي العبارة الجاهزة، والصيغ، والصفة المتوقعة-أو، بعبارة ليس فيها مداورة، الرواسم، بل أعلت، من شأنها واستغلتها استغلالا كاملا.

وقد ظلت بعض النتائج البعيدة المترتبة على هذه الحقيقة تنتظر أن يتعهدها في فترة لاحقة بتفصيل عظيم إرك أ. هافلوك (1963) الذي أوضح أن الأغارقة في الحقبة الهومرية شغفوا بالرواسم لأن عالم الفكر الشفاهي كله وليس الشعراء وحدهم كان يعتمد على الفكر القائم على الصيغ. ففي الثقافة الشفاهية، ينبغي للمعرفة أن تكرر باستمرار، بمجرد أن تكتسب، وإلا فقدت: وأنماط الفكر الثابتة والقائمة على الصيغ كانت جوهرية من أجل الحكمة والإدارة الفعالة لدفة الحكم. لكن تغييرا ما حدث مع حلول عصر أفلاطون (427؟-347 ق. م)؛ فقد كان الإغريق وبعد لأي قد استوعبوا الكتابة استيعابا فعالا-وهو شيء أخذ منهم قرونا عدة بعد تطور الأبجدية اليونانية نحو 720- 705 ق. م. (هافلوك 1963، ص 49، مستشهدا بـ Rhys Carpenter). وأصبحت الطريقة الجديدة في تخزين المعرفة هي النص المكتوب وليس الصيغ المساعدة على التذكر؛ وهذا ما حرر العقل ودفعه نحو فكر أكثر أصالة وتجريدا. ويوضح هافلوك أن أفلاطون قد طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة لسبب جوهري، هو أنه وجد نفسه (إن لم يكن بوعي تام) في عالم جديد ذي ملكة عقلية كتابية، أصبحت فيه الصيغ أو الرواسم (الكليشيهات) المفضلة لدى جمهور الشعراء التقليديين، قديمة ضارة.

وتُعد هذه الاكتشافات كلها بمثابة نتائج مزعجة للثقافة الغربية التي كانت تنظر إلى هومر على أنه جزء من ثقافة يونانية قديمة ظل الغربيون ينظرون إليها نظرة مثالية. ذلك أن هذه النتائج تدل على أن اليونان الهومرية كانت تحبذ سلوكا شعريا وفكريا اعتقدنا دائما أنه عيب، كما تدل على أن العلاقة بين اليونان الهومرية وكل ما ناضلت من أجله الفلسفة بعد أفلاطون كانت في الحقيقة علاقة منطوية على صراع الأضداد بشكل عميق، برغم

ظهورها على السطح في صورة ودية ومتواصلة. ورغم أن هذا الصراع كان غالبا على مستوى اللاوعي أكثر منه على مستوى الوعي. لقد أتلف هذا الصراع لا وعي أفلاطون نفسه. ذلك أن أفلاطون يبدي في فايدروس والرسالة السابعة تحفظات جادة نحو الكتابة، باعتبارها طريقة آلية وغير إنسانية لاستيعاب المعرفة، بل إنها لا تجيب عن سؤال ولا تحفظ ذاكرة، مع أن التفكير الفلسفي الذي كافح أفلاطون نفسه من أجله، كما نعلم الآن، اعتمد على الكتابة اعتمادا كليا. فلا عجب إذن أن قاوم كل ما تتضمنه هذه النتائج الظهور على السطح وقتا طويلا حتى بدأت أهمية الحضارة اليونانية القديمة تظهر للعالم كله في ضوء جديد تماما؛ حيث أصبحت تقف في التاريخ الإنساني علامة على لحظة الصدام المباشر بين الكتابية الأبجدية المستوعبة استيعابا عميقا من جهة، والشفاهية من جهة أخرى. وجاءت هذه اللحظة، بصرف النظر عن قلق أفلاطون، في وقت لم يكن أفلاطون ولا أي إنسان آخر يستطيع أن يكون على وعي بأن هذا هو ما كان يحدث.

استنبط باري مفهومه للصيغة من دراسة الشعر اليوناني المكتوب على الوزن السداسي. ولما كان باحثون آخرون قد تناولوا هذا المفهوم وطوروه، فإنه لم يكن ثمة مفر من بروز وجهات نظر متنازعة، متصلة بكيفية تحديده أو استخدامه (انظر آدم باري 1971، ص 28 من المقدمة، هامش 1). وأحد أسباب هذا الأمر هو أن في تعريف باري للصيغة طبقة عميقة من المعنى غير واضحة لأول وهلة. وهذا التعريف هو: «تعد الصيغة مجموعة من الكلمات مستخدمة بانتظام تحت الشروط الوزنية نفسها لتعبر عن فكرة جوهرية بعينها» (آدم باري 1971، ص 272). وقد تم فحص طبقة المعنى هذه بعناية مكثفة للغاية على يد ديفيد إي. باينم في كتابه الشيطان في الغابة (1978، ص 11-18، وفي مواضع أخرى). يلاحظ باينم أن «الأفكار الجوهرية» عند باري نادرا ما تكون بسيطة على نحو ما يمكن أن يوحي به قصر تعريف باري أو الإيجاز العادي للصيغ نفسها، وعلى نحو ما توحي به تقليدية الأشلوب الملحمي، أو ابتذال اللغة في معظم الصيغ (1978، ص 13). ويفرق باينم بين العناصر «المكونة للصيغة» و«العبارات المحدودة (المتكررة بلفظها) القائمة على الصيغة» (انظر آدم باري 1971، ص 23 من المقدمة، هامش 1). وبرغم أن هذه العبارات الأخيرة تميز الشعر الشفاهي (لورد 1960، ص 33-

65)، فإنها تقع في مثل هذا الشعر وتتكرر في هيئة عناقيد[*8] (في أحد أمثلة باينم على سبيل المثال، يرافق تعبير الأشجار العالية تعبير جلبة اقتراب المحارب الفذ-1978، ص 18). والعناقيد تشكل المبادئ المنظمة بدورها للصيغ، بحيث لا تكون «الفكرة الجوهرية» خاضعة لصياغة واضحة مستقيمة، بل تكون أميل إلى نوع من المركب القصصي المتصلة عناصره في اللاوعي بالدرجة الأولى.

ويركز كتاب باينم الرائع في جزء كبير منه على عناصر القص الأساسية التي يسميها النمط ذا الشجرتين، وهو نمط عثر عليه في السرد الشفاهي وما يرتبط به من صور رمزية في كل أنحاء العالم بدءا ببلاد ما بين النهرين والبحر المتوسط القديمة وانتهاء بالسرد الشفاهي في [ما كان يسمى] يوغسلافيا الحديثة، وأفريقيا الوسطى، وغيرها. في كل هذا تلتف «أفكار الانفصال، والمنحة، والخطر غير المتوقع» حول شجرة واحدة (الشجرة الخضراء)، وتلتف «أفكار الوحدة، والتعويض، والتبادل» حول الشجرة الأخرى (الجافة، المقطوعة)-1978، ص 145. ويساعدنا التفات باينم إلى هذا النوع وغيره من عناصر القص الأساسية التي تتميز بشفاهيتها على رسم خطوط أوضح بين التنظيم السردي الشفاهي والتنظيم السردي الكتابي الطباعي مما كان ممكنا من قبل.

وسوف نولي مثل هذه الفروق اهتماما في هذا الكتاب على أسس مختلفة عن أسس باينم وإن كانت قريبة منها. لقد بين فولي (1980 أ) أن ما تعنيه بالضبط الصيغة الشفاهية وكيفية عملها يعتمدان على التقليد الذي تستخدم فيه الصيغة، ولكن ثمة أساسا مشتركا بدرجة كافية في كل التقاليد يجعل المفهوم صحيحا. وما لم أشر إلى العكس فإنني أقصد هنا بالصيغة وما هو صيغي الإشارة بشكل عام إلى أي مجموعة من العبارات أو الجمل الثابتة (كالأمثال) في الشعر أو النثر، التي تؤدي، كما سوف نرى، وظيفة أهم وأشيع في الثقافة الشفاهية من أي وظيفة يمكن أن تكون لها في الثقافة الكتابية أو الطباعية أو الإلكترونية. (انظر آدم باري 1971، ص 33 من المقدمة، هامش 1).

ويتغلغل الفكر والتعبير الشفاهيان القائمان على الصيغ تغلغلا عميقا في الوعي واللاوعي معا، وهما لا يتلاشيان بمجرد أن يتناول المرء الذي

اعتادهما قلمه ليكتب. وتنقل فينيجن (1977، ص 70)، بشيء من الدهشة الواضحة فيما يبدو، ملاحظة أوبلاند عن أنه عندما يتعلم شعراء الخوسا[12] الكتابة، يكون شعرهم المكتوب كذلك موسوما بأسلوب قائم على الصيغ. والحقيقة هي أننا سندهش تماما لو أنهم تمكنوا من إجادة أي أسلوب آخر، لاسيما أن الأسلوب الصيغي لا يسم الشعر فحسب، بل كل الفكر وأنماط التعبير الشفاهية في الثقافة الأولية الشفاهية. ويبدو أن الشعر المبكر، المكتوب في أي مكان، يكون بالضرورة محاكاة خطية في بادئ الأمر للأداء الشفاهي. ذلك أن العقل بداية ليس له مصادر خطية على نحو صحيح. فأنت تخط على سطح ما بعض الكلمات التي تتخيل نفسك ناطقا إياها بصوت عالي في موقف شفاهي ممكن. ولا تصبح الكتابة، إلا بشكل غاية في التدرج، نوعا من الخطاب-شعريا كان أو غير شعري-مؤلفا دون الشعور بأن الذي يكتب إنما هو يتكلم بصوت عال (على نحو ما كان الكتاب المبكرون يفعلون فيما يبدو في إنشائهم). وكما سوف نلاحظ فيما بعد يروي كلانشي كيف أن إدمار-من مواطني كانتربري في القرن الحادي عشر-كان يرى أنه عندما يكتب كأنه «يملي على نفسه» (1979، ص 218). لقد كانت العادات الشفاهية للفكر والتعبير، بما فيها الاستخدام الكثيف للعناصر المكونة من صيغ، وهي العناصر التي شجع تدريس البلاغة الكلاسيكية القديمة على استعمالها على نطاق واسع-كانت لا تزال تسم الأسلوب النثري في كل أنواعه تقريبا في العصر التيودوري في إنجلترا بعد ما يقرب من ألفي سنة منذ حملة أفلاطون على الشعراء الشفاهيين (أونج 1971، ص 23-47). ولم تختف هذه العادات الشفاهية في الفكر والتعبير في اللغة الإنجليزية بشكل فعال إلا بعد قرنين مع مجيء الحركة الرومانسية. وهناك العديد من الثقافات المعاصرة التي عرفت الكتابة على مدى قرون ولكنها لم تستوعبها أبدا بشكل كامل، مثل الثقافة العربية، وثقافات متوسطية أخرى معروفة (مثل الثقافة اليونانية-تانن 1980 أ) وهي ثقافات لا يزال كثير منها يعتمد اعتمادا كبيرا على الفكر والتعبير القائمين على الصيغ. وقد أفاد جبران خليل جبران في صنع شهرته من خلال تقديمه المأثورات الشفاهية القائمة على الصيغ مطبوعة للأمريكان الكتابيين الذين كانوا يرون في تلك العبارات الشبيهة بالأمثال جدة وغرابة، في حين أنها، طبقا لما ذكره أحد أصدقائي

اللبنانيين، شيء عادي في نظر أهل بيروت.

الأعمال التالية لعمل باري والمتصلة به وقد تم بطبيعة الحال تعديل كثير من استنتاجات ميلمان باري وتأكيداته على نحو ما من خلال البحث العلمي اللاحق لعمله (انظر، على سبيل المثال، ستولتز وشانون 1976)؛ غير أن أطروحته الرئيسية حول الشفاهية وما تعنيه للبنيات الشعرية ولعلم الجمال قد أشعلت ثورة لن تخمد أبدا في الدراسات الهومرية وفي دراسات أخرى كذلك، تمتد من الأنثروبولوجيا إلى تاريخ الأدب. وقد وصف آدم باري (1971، ص 44-80 من المقدمة) بعضا من التأثيرات الفورية للثورة التي جاء بها والده. أما هولوكا (1973) وهايمز (1973) فقد سجلا كثيرا من التأثيرات الأخرى في دراساتهما الإحصائية الببليوجرافية، التي لا تقدر قيمتها بثمن. ومع أن عمل باري قد هوجم وروجع في بعض تفصيلاته، فإن ردود الفعل القليلة التي لم تستجب تماما لعمله تكاد الغالبية العظمى منها أن تكون قد نحيت جانبا بوصفها مجرد نتاج للعقلية الكتابية الطباعية غير المتأملة؛ أي تلك العقلية التي حالت بداية دون أي فهم حقيقي لما كان باري يقوله، والتي ساعد عمل باري نفسه في الوقت الحاضر على تخطيها وتجاوزها.

ولا يزال الباحثون يشرحون ويعدلون من كل ما تضمنته اكتشافات باري ونظراته الثاقبة. وقد أضاف ويتمان (1958) في وقت مبكر إلى مجمل عمل باري الطموح عن الإلياذة، فبين أنها يحكمها الميل الصيغي إلى إعادة عناصر من بداية الواقعة الشف(episode) في نهايتها؛ فالملحمة، طبقا لتحليل ويتمان، مبنية كأنها صناديق داخل صناديق، مثل الأحجية الصينية. ومع ذلك فإن التطورات التي أعقبت عمل باري وأنجزها ألبرت ب. لورد وإرك أ. هافلوك أكثر أهمية في فهم الشفاهية في مقابل الكتابية. ففي مغني الحكايات (1960)، أتم لورد عمل باري وزاد عليه ببراعة مقنعة، مقدما تقريرات عن رحلات ميدانية مطولة وتسجيلات هائلة لألوان شفوية من الأداء من قبل مغني الملحمة الصربو-كرواتية، وأخرى عن مقابلات شخصية مطولة، مع هؤلاء المغنين. ولقد كان فرانسيس ماجون وأولئك الذين درسوا معه ومع لورد في هارفارد، وبخاصة روبرت كريد وجس بسنجر، يطبقون قبل ذلك أفكار باري على دراستهم للشعر الإنجليزي القديم (فولي 1980 ب، ص

(490).

وقد توسع هافلوك في كتابه مقدمة إلى أفلاطون (1963) في الإفادة من اكتشافات باري ولورد عن الشفاهية في السرد الملحمي الشفاهي، حتى شمل كل الثقافة اليونانية الشفاهية القديمة، وأوضح بشكل مقنع كيف أن بدايات الفلسفة اليونانية كانت ترتبط بإعادة بناء الفكر الذي أحدثته الكتابة. إن استثناء أفلاطون للشعراء من جمهوريته كان في الحقيقة رفضا منه للتفكير البدائي التراكمي التجميعي ذي الأسلوب الشفاهي المتأصل في عمل هومروس، وذلك حرصا منه على التحليل الثاقب أو التشريح المدقق للعالم وللفكر؛ وهو ما لم يكن ممكنا في حد ذاته إلا من خلال استيعاب الأبجدية في النفس اليونانية. وفي عمل أحدث عهدا لهافلوك، هو أصول الكتابية الغربية (1976)، ينسب المؤلف صعود نجم الفكر التحليلي اليوناني إلى إضافة اليونان الحركات إلى حروف الأبجدية. فقد كانت الأبجدية الأصلية التي اخترعتها الشعوب السامية تتكون من الحروف السواكن وبعض الحروف شبه اللينة فقط، وبإضافة الحركات، وصل اليونان إلى مستوى جديد، وضع فيه عالم الصوت المرواغ داخل إطار تجريدي تحليلي بصري. وقد كان الوصول إلى هذا المستوى إرهاصا بإنجازات اليونان العقلية التجريدية المتأخرة، وعمل على تحقيقها.

ولا يزال ثمة مجال للوصل بين مسار العمل الذي أراده باري والعمل في حقول كثيرة يمكن أن تتصل به. لكن هناك عددا من هذه الروابط المهمة تم عقدها حقا. فعلى سبيل المثال يفيد إيزيدور أوكبهو في كتابه المدقق المحقق عن الملحمة في أفريقيا (1979) من نظرات باري الثاقبة وتحليلاته (في صورتها المنقحة في عمل لورد وليطبقها على أشكال من الفن الشفاهي الذي ينتمي إلى ثقافات تختلف تماما عن الثقافة الأوروبية بحيث تلقي الملحمة الإفريقية واليونانية القديمة الضوء إحداهما على الأخرى. كذلك يتناول جوزيف سي. ميلر (1980) التقليد والتاريخ الشفاهي الإفريقي. أما يوجين يويانج (1977) فقد أظهر كيف أن إهمال الديناميات النفسية للشفاهية قد أدى إلى أفكار خاطئة عن السرد المبكر في اللغة الصينية. وفي عمل قام على تحريره بلاكس (1977) فحص مؤلفون آخرون الأشكال الصيغية التي سبقت القصص الصينية الأدبية. وتناول زويتلر (1977) الشعر العربي

الكلاسيكي [الجاهلي]. كما درس بروس روزنبرج (1970) بقايا الشفاهية القديمة عندالوعاظ الشعبيين الأمريكيين. وفي كتاب تذكاري أهدي إلى لورد، جمع جون مايلز فولي (1981 [وانظر فولي 1988]) دراسات جديدة عن الشفاهية من البلقان إلى نيجيريا ونيومكسيكو، ومن العصر القديم إلى العصر الحاضر. كذلك أخذت أعمال أخرى متخصصة في الظهور.

أما الأنثربولوجيون فاتجهوا بشكل أكثر مباشرة نحو موضوع الشفاهية. ولم يفد جاك جودي (1977) من باري ولورد وهافلوك فحسب، بل من أعمال آخرين، من بينها عمل مبكر لكاتب هذه السطور عن تأثير الطباعة في عمليات الفكر في القرن السادس عشر (أونج 1958 ب-وقد استخدم جودي طبعة 1974). تناول جودي النقلات التي كانت حتى آنئذ تدعى نقلات من السحر إلى العلم، أو مما يسمى «ما قبل المنطقي» إلى حالة الوعي التي تزداد «عقلانية»، أو من العقل «المتوحش» عند ليفي شتراوس إلى الفكر المستأنس، وأظهر بشكل مقنع كيف أن هذه النقلات يمكن شرحها بشكل أكثر اقتصادا وإقناعا بوصفها نقلات من الشفاهية إلى المراحل المختلفة للكتابية. واقترح كاتب هذه السطور من قبل (1967 ب، ص 189) أن كثيرا من التقابلات التي تقام غالبا بين الآراء «الغربية» وغيرها يمكن إرجاعها إلى تقابلات بين كتابية مستوعبة استيعابا عميقا وحالات من الوعي هي بقايا من الشفاهية. كذلك ركز مارشال مكلوهان في كتابيه المشهورين (1962، 1964) كثيرا على تقابلات الأذن والعين، والشفاهي والنصي، ولفت الانتباه إلى وعي جيمس جويس الحاد السابق لعصره لقطبي الأذن والعين وربط بهذا الاستقطاب كما هائلا من البحث العلمي المنوع الذي جمعته دراسات ملكوهان الانتقائية المتبحرة وأفاد منها في الوصول إلى نظراته الثاقبة المدهشة. لكن مكلوهان لم يلفت انتباه الباحثين فحسب (أيزنشتين 1979، ص 10- 11 و17 من المقدمة)، بل لفت انتباه العاملين في أجهزة الإعلام، وأصحاب الأعمال والجمهور المثقف بشكل عام، وذلك بسبب الانبهار بتعبيراته الحافلة بسحر الحكمة والموعظة. وهي تعبيرات مفرطة في الذلاقة عند بعض القراء لكنها غالبا ما كانت ثاقبة. كان مكلوهان يسمي هذه التعبيرات «مجسات» probes، وكان عموما يتحرك بسرعة من «مجس» إلى آخر، ونادرا ما كان يأخذ على عاتقه مهمة الشرح المفصل من النوع الخطي

«أي التحليلي»لهذه الأقوال. وقد دلت حكمته الأساسية التي تقول إن «الوسيط هو الرسالة» على وعيه الحاد بأهمية النقلة من الشفاهية إلى وسائل الإعلام الإلكترونية من خلال الكتابة والطباعة. وقليل من الناس كان لهم مثل هذا التأثير الفعال الذي كان لمرشال مكلوهان في عقول متنوعة كثيرة، ومن بينها عقول أولئك الذي لم يوافقوه أو اعتقدوا أنهم لم يوافقوه.

لكن إذا كان الالتفات إلى التقابلات الباهرة لثنائية الشفاهية-الكتابية يتزايد في بعض الدوائر فإنه يندر نسبيا في كثير من الحقول التي يمكن أن يكون فيها مفيدا. إذ يبدو على سبيل المثال أن مرحلتي الوعي المبكرة والمتأخرة اللتين يصفهما جوليان جيش (1977) ويربطهما بالتغيرات العصبية الفسيولوجية التي تحصل في العقل المزدوج [أو ذي الغرفتين]، يبدو أنهما يمكن وصفهما وصفا أسهل وأيسر للإثبات باللجوء إلى الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية. فجينس يرى أن هناك مرحلة بدائية من الوعي يكون العقل فيها «مزدوجا» بشكل قوي، وفيه ينتج النصف الأيمن «أصواتا» لا يمكن التحكم فيها تعزى إلى الآلهة، وهي أصوات يحولها النصف الأيسر إلى لغة منطوقة.

وقد بدأت «الأصوات» تفقد تأثيرها بين عامي 2000 و1000 ق. م، ومن الملاحظ أن هذه الحقبة انشطرت إلى قسمين متقابلين تماما من خلال اختراع الأبجدية حوالي عام 1500 ق. م. ويعتقد جينس بحق أن الكتابة ساعدت على إحداث انهيار الازدواجية الأصلية ويستشهد جينس بالإلياذة التي تضم شخصيات تفتقر إلى الوعي بالذات ومن ثم فإنها تعد أمثلة على الازدواجية. وهو يرى أن الأوديسة كتبت بعد الإلياذة بمائة عام ويعتقد أن أوديسيوس المكار يعد علامة على فتح جديد للعقل الواعي الحديث، بعد أن لم يعد تحت سيطرة «الأصوات». وأيا كان رأينا في نظريات جينس فإننا لابد أن ندهش للتماثل الملحوظ بين خصائص النفس المبكرة أو المزدوجة على حد تعبير جينس-ومن هذه الخصائص النقص في القدرة على الاستبطان وعدم البراعة في التحليل، وفي إهمال الاهتمام بالإرادة في حد ذاتها، وفي قلة الإحساس بالفرق بين الماضي والمستقبل-بين هذه جميعا وبين خصائص النفس في الثقافات الشفاهية، سواء أكان ذلك في الماضي أو في الحاضر. والحالات الشفاهية من الوعي تبدو غريبة للعقل

الكتابي، وربما تطلبت شروحا دقيقة لا حاجة بنا إليها . إن الازدواجية قد لا تعني إلا الشفاهية. لكن ربما تحتاج مسألة الشفاهية والازدواجية هذه إلى مزيد من الدراسة.

3 بعض الديناميات النفسية للشفاهية

الكلمة المنطوقة بوصفها قوة وفعلا

بناء على تلك الأعمال التي راجعناها الآن، ونتيجة لأعمال أخرى سوف نذكرها، من الممكن أن نعمم إلى حد ما كلامنا عن الديناميات النفسية للثقافات الشفاهية الأولية، أي الثقافات التي لم تمسها الكتابة. ومن أجل الإيجاز سوف أشير، عندما يكون سياق المعنى واضحا، إلى الثقافات الشفاهية الأولية بعبارة «ثقافات شفاهية» فحسب.

إن الأشخاص الكتابيين الخُلَّص يجدون صعوبة شديدة في تخيل ماهية الثقافة الشفاهية الأولية، أي الثقافة التي لا تمتلك معرفة من أي نوع بالكتابة أو حتى بإمكان الكتابة. حاول أن تتخيل ثقافة لم يبحث فيها أحد عن أي شيء «بالرجوع إلى مصادر مكتوبة» تجد أن تعبير «بالرجوع إلى مصادر مكتوبة» في الثقافة الشفاهية يعد تعبيرا فارغا من أي معنى. وفي غياب الكتابة، لا يكون للكلمات في ذاتها حضور بصري، حتى عندما تكون الأشياء التي تمثلها بصرية. إنها أصوات، تستطيع أن «تستعيدها» مرة أخرى أو «تتذكرها» بمعنى إعادة استدعائها Recall.

لكن ليس ثمة مكان تستطيع فيه أن تبحث عنها بعينيك. كذلك ليس لها بؤرة تركيز ترى من خلاله، ولا أثر يتبع (وهذه استعارة بصرية، تنم عن الاعتماد على الكتابة)، بل ليس لها منحنى سير يرصد. إنها مجرد وقائع وأحداث.

ولكي نعرف ما الثقافة الشفاهية، وما طبيعة مشكلتنا تجاه هذه الثقافة، قد يساعدنا أولا أن نتأمل في طبيعة الصوت نفسه من حيث هو صوت (أونج 1967 ب، ص 111-138). إن كل الاحساسات تحدث في الزمن، ولكن للصوت علاقة خاصة بالزمن تختلف عن تلك التي للحقول الأخرى في سجل الاحساسات الإنسانية. ذلك أن الصوت لا يوجد إلا عندما يكون في طريقه إلى انعدام الوجود. إنه ببساطة ليس قابلا للعطب فحسب، بل إنه سريع الزوال بشكل جوهري، ويتم الإحساس به بهذه الصفة عينها. فعندما ألفظ كلمة «غيداء»، فإنه في الوقت الذي أصل فيه إلى المقطع «داء»، يكون المقطع «غي» قد اختفى، ولابد له أن يختفي(*).

ليس ثم طريقة لإيقاف الصوت وتثبيته. فأنا أستطيع أن أوقف آلة تصوير متحركة وأثبت «كادرا» بعينه على الشاشة. ولكني إذا أوقفت حركة الصوت فلن يكون لدي شيء سوى الصمت فحسب؛ لا صوت على الإطلاق. ومع أن كل الاحساسات تقع في الزمن، فليس ثم مجال حسي يقاوم التثبيت مقاومة تامة مثلما يفعل الصوت. فالإبصار يمكن أن يسجل الحركة، ولكنه أيضا يمكن أن يسجل السكون بل إنه في الواقع يفضل السكون ؛ فلكي نفحص شيئا عن قرب ببصرنا يستحسن أن نمسك به ساكنا. بل إننا كثيرا ما نختزل الحركة إلى سلسلة من اللقطات الساكنة من أجل رؤية أفضل لماهية الحركة. أما في حالة الصوت فلن نجد معادلا للقطة الثابتة. والتسجيل الذي يسجله مرسام الذبذبة الكهربائية Ascillogram هو تسجيل صامت، يقع خارج عالم الصوت.

ولن يندهش أحد لديه حس بماهية الكلمات في الثقافة الشفاهية الأولية، أو في ثقافة ليست بعيدة عنها، إذا وجد أن المصطلح العبري «دبر Dabar» يعني «كلمة» و «حدثا» في الوقت نفسه. وقد أثبت مالينوفسكي (1923، ص 451، 470-481) أنه بين الشعوب «البدائية» (الشفاهية) تصبح اللغة بشكل عام أسلوبا للفعل وليس مجرد علامة مقابلة للفكر، برغم أنه

واجهته مصاعب في شرح ما كان بصدده (مبسن 1980، ص 223-226)، وأن فهم الديناميات النفسية للشفاهية لم يكن في واقع الأمر موجودا في عام 1923. كذلك ليس مما يدعو إلى الدهشة أن تنظر الشعوب الشفاهية في عمومها، وربما جميعها، إلى الكلمات بوصفها حاملة لقوة عظيمة. فلا يمكن أن يصدر الصوت دونما استخدام للقوة. إذ يمكن للصياد أن يرى ثور البفالو ويشمه ويتذوقه ويلمسه وهو متجمد في مكانه أو حتى ميت ولكنه حين يسمع صوته، فمن الأفضل له أن يحترس؛ لأن هذا معناه أن شيئا ما سيحدث. وبهذا المعنى يكون كل صوت، وخاصة ذلك الذي تنطقه الشفاه ويأتي من الكائنات العضوية الحية، «ديناميا».

ويتضح من هذا كله أن نظرة الشعوب الشفاهية في عمومها، وعلى الأرجح كلها، إلى الكلمات بوصفها ذات قوة تأثير سحرية-هذه النظرة ترتبط على الأقل في لاوعيهم، بإحساسهم بها من حيث هي بالضرورة منطوقة، ذات صوت، ومن ثم ناتجة عن قوة. هذا في حين ينسى الشعب المستوعب للطباعة بعمق أن ينظر إلى الكلمات على أنها شفاهية في المحل الأول، أي على أنها أحداث مشحونة لا محالة بالقوة. ذلك أن الكلمات عندهم تقترب من الأشياء، القائمة «هناك» على سطح منبسط. ولا ترتبط «أشياء»كهذه بالسحر بسهولة، فهي ليست أفعالا، بل هي ميتة أساسا، برغم أنها تقبل أن تبعث بطريقة دينامية (أونج 1977، ص 230-271).

وتشترك الشعوب الشفاهية في النظر إلى الأسماء (وهي نوع من الكلمات) بوصفها ذات سلطان على الأشياء. وهذا اعتقاد نفترض عادة أنه شيء عفا عليه الزمان، قد نتنازل فنلتفت إليه عندما نفسر النصوص الواردة في سفر التكوين، والمتعلقة بتسمية آدم للحيوانات (سفر التكوين، 2: 20). ولكن، إذا كانت الشعوب الكتابية والطباعية تحكم على هذا الاعتقاد، دون تفكير، بأنه عتيق بال، فإن حكمها هذا بعيد عن الصواب كل البعد.

فأولا: تعطي الأسماء البشر حقا قوة إزاء الأشياء التي يسمونها. وعلى سبيل المثال يصبح المرء الذي لم يحصل ذخيرة واسعة من الأسماء بلا حول ولا قوة في فهم الكيمياء وفي ممارسة الهندسة الكيميائية. وثانيا، تميل الجماعة الكتابية الطباعية إلى أن تنظر إلى الأسماء بوصفها بطاقات مكتوبة أو مطبوعة يلصقها الخيال على الشيء المسمى. أما الجماعة

الشفاهية فليس لديها حس بالاسم بوصفه بطاقة، ذلك لأنه ليس لديها فكرة عن الاسم بوصفه شيئا يمكن رؤيته. إن التمثيل المكتوب أو المطبوع للكلمات يمكن أن يأخذ شكل البطاقات؛ أما الكلمات الحقيقية المنطوقة فلا يمكن أن تأخذ هذا الشكل.

أنت تعرف ما يمكنك تذكره: الصيغ وأساليب تقوية الذاكرة

في الثقافة الشفاهية لا تكون الكلمات سوى أصوات؛ ولا يؤدي ذلك إلى التحكم في أنماط التعبير فقط، بل إلى التحكم في العمليات الفكرية أيضا.

فالمرء لا يعرف إلا ما يمكنه تذكره. وعندما نقول إننا نعرف هندسة إقليدس، فنحن لا نعني أننا نستحضر في عقلنا في هذه اللحظة نظرياتها وبراهينها، بل نعني أننا على استعداد لأن نستحضرها إلى أذهاننا ؛ أي أننا نستطيع أن نتذكرها. وتنطبق نظرية «أنت تعرف ما يمكنك تذكره» على الثقافة الشفاهية كذلك. ولكن كيف يتذكر الأشخاص في الثقافة الشفاهية؟ إن تلك المعرفة التي يدرسها الكتابيون اليوم لكي «يعرفوها»، أي لكي يتمكنوا من تذكرها، قد تم جمعها وتوفيرها لهم في صورة مكتوبة، مع استثناءات قليلة جدا إن وجدت. ولا ينطبق هذا على هندسة إقليدس فحسب، بل على تاريخ الثورة الأمريكية كذلك، أو حتى على معدل ضربات كرة البيسبول أو على قواعد المرور.

أما الثقافة الشفاهية فليس لديها نصوص. فكيف تتمكن من تجميع مادة منظمة للتذكر؟ أو لنتساءل، بالمعنى نفسه: «ما الذي تعرفه الثقافة الشفاهية أو يمكن أن تعرفه بشكل منظم؟».

لنفترض أن شخصا ما من ثقافة شفاهية أخذ على عاتقه أن يفكر في مشكلة معقدة ما، وتمكن في النهاية من الوصول إلى حل هو ذاته معقد نسبيا، ومكون، مثلا، من عدة مئات من الكلمات، فكيف يحتفظ هذا الشخص بهذا الحل الذي بذل فيه ما بذل من عناء الصياغة والتنقيح، لكي يستعيده فيما بعد؟.

مادامت لا توجد أية كتابة على الإطلاق، فلا شيء موجود خارج المفكر، لا نص يمكنه من إنتاج خط التفكير نفسه مرة أخرى أو حتى إثبات ما إذا كان هو الذي فعل ذلك أو لم يفعل. أما الوسائل المعينة على التذكر. مثل

العصيّ المحزوزة، أو سلسلة من الأشياء المرتبة بعناية، فلن تقدر بنفسها على استعادة سلسلة معقدة من القضايا. وعلينا في الواقع أن نتساءل في المقام الأول كيف يمكن على الإطلاق لحل تحليلي مطول أن يتجمع بعضه مع بعض؟. إن وجود مخاطب في هذه الحالة أمر جوهري، فمن الصعب أن تتحدث إلى نفسك لساعات دون انقطاع. فالفكر المتصل في الثقافة الشفاهية يرتبط بالتواصل بين متحاورين أو أكثر.

ولكن حتى مع وجود مستمع يحفز تفكيرك ويعطيه محورا فإنك لا يمكن أن تحفظ جزئياته في مذكرات مدونة؛ إذ كيف يمكنك أن تستعيد إلى ذهنك ما توصلت إليه بعناء وجهد؟ الإجابة الوحيدة هي: فكر تفكيرا يمكن تذكره. ففي الثقافة الشفاهية الأولية، عليك، لكي تحل مشكلة الاحتفاظ بالتفكير المعبر عنه لفظيا واستعادته على نحو فعال، أن تقوم بعملية التفكير نفسها داخل أنماط حافزة للتذكر، صيغت بصورة قابلة للتكرار الشفاهي وينبغي أن يأتي تفكيرك إلى الوجود إما في أنماط ثقيلة الإيقاع، متوازنة، أو في جمل متكررة أو متعارضة؛ أو في كلمات متجانسة الحروف الأولى أو مسجوعة، أو في عبارات وصفية أو أخرى قائمة على الصيغة، أو في وحدات موضوعية ثابتة (مثل موضوع المجلس، وتناولت الطعام، والمبارزة، و«مساعد» البطل، إلخ)؛ أو في الأمثال، التي يسمعها المرء باستمرار وترد على الذهن بسهولة، وقد صيغت هي نفسها على نحو قابل للحفظ والتذكر السهل، أو في أشكال أخرى حافزة للتذكر. فالفكر الجاد مجدول مع نظم للذاكرة. والحاجة الحافزة للتذكر تقرر تركيب الجملة نفسه (هافلوك 1963، ص 87- 96، 131-132، 294- 296).

ويميل التفكير المطول ذو الأساس الشفاهي، حتى عندما لا يكون في شكل شعري، إلى أن يكون إيقاعيا بشكل ملحوظ، لأن الإيقاع، حتى من الناحية الفسيولوجية، يساعد على التذكر. وقد أوضح جوس (1978) العلاقة الوطيدة بين الأنماط الشفاهية الإيقاعية، وعملية التنفس، والإشارة بالجسم من ناحية، والتناسب الثنائي للجسم الإنساني كما ورد في الترجمات الهلينية والآرامية التأويلية لأجزاء من العهد القديم، ومن ثم في العبرية القديمة كذلك، من ناحية أخرى. ومن بين اليونانيين القدماء، ترك هيسيود، الذي جاء في منتصف الفترة ما بين العصر الهومري والعصر الكتابي المكتمل

مادة شبه فلسفية في أشكال شعرية قائمة على الصيغ، ساعدت على إدخالها في بنية الثقافة الشفاهية التي كانت هذه المادة قد انبثقت عنها (هافلوك 1963، ص 97-98، 294-301).

وتساعد الصيغ الحديث الإيقاعي على التحقق، كما تقوم بوظيفة العوامل المساعدة للتذكر أيضا ومن ثم تدور التعبيرات الجاهزة على أفواه الجميع وآذانهم، مثل: «سبع صنايع والبخت ضايع» و«لك من مالك ما أنفقت، ومن ثيابك ما أبليت»، و«من نظر في العواقب سلم من النوائب»(2*). وغالبا ما تكون العبارات الجاهزة من هذا النوع متوازنة إيقاعيا، وثمة أنواع أخرى يمكن أن توجد مصادفة مطبوعة، ويمكن حقا أن «يبحث عنها» في كتب الأقوال المأثورة. أما في الثقافات الشفاهية فلا تأتي مصادفة، بل هي موجودة على الدوام، وتشكل مادة الفكر ذاته، ذلك الفكر الذي يستحيل في أي صورة متصلة من دونها، لأنه يتكون منها.

وكلما زاد الفكر المنمط شفاهيا تعقيدا زاد اعتماده على العبارات الجاهزة المستخدمة بمهارة. وهذا يصح على الثقافات الشفاهية بصفة عامة، ابتداء من ثقافة اليونان في العصر الهومري إلى ثقافات الوقت الحاضر في مختلف بقاع الأرض. ويمدنا كتاب هافلوك «مقدمة إلى أفلاطون» (1963)، وأعمال روائية مثل رواية تشينوا أتشيبي «لم يعد ثمة راحة» No Longer at Ease (1961)، التي تستمد مادتها من التقاليد الشفاهية لقبائل الإيبو في أفريقيا الغربية مباشرة يمداننا على السواء بأمثلة وفيرة من أنماط الفكر لدى أشخاص تلقوا تعليمهم شفاهة. ويتحركون في مسارات حددتها لهم الوسائل المقوية للذاكرة فتراهم يتحدثون في المواقف التي يجدون فيها أنفسهم بذكاء وحذف عاليين. والقانون نفسه لا الثقافات الشفاهية مكنون في أقوال معتمدة على الصيغ؛ في أمثال لا تكون مجرد زينة مضافة إلى التشريع، بل تشكل هي نفسها القانون. وغالبا ما يتوقع الناس من القاضي في الثقافة الشفاهية النطق بمجموعة من الأمثال المناسبة التي يمكن من خلالها إصدار قرارات عادلة في القضايا المعروضة عليه (أونج 1978، ص 5). والتفكير في شيء غير وارد في عبارات قائمة على الصيغ، أي غير نمطية، أو غير حافزة للذاكرة، حتى لو كان ذلك ممكنا في حد ذاته هو في الثقافة الشفاهية من قبيل إضاعة الوقت، ذلك لأن مثل هذا التفكير لا

يمكن استعادته استعادة لها أثرها إذا ما فرغ المرء منه على نحو ما يحدث عند استعمال الكتابة. فهو لن يكون معرفة لها صفة الدوام، بل سيكون تفكيرا عابرا مهما كان معقدا. والتنميط الشديد والصيغ الجماعية الثابتة في الثقافات الشفاهية تفي ببعض أغراض الكتابة في الثقافات الطباعية، إلا أنها وهي تفعل ذلك تحدد بالطبع نوع التفكير الذي يمكن أن يمارسه المرء من خلالها، كما تحدد الطريقة التي تنظم بها الخبرة عقليا. وفي الثقافة الشفاهية، يثقف المرء الخبرة بأساليب تعين الذاكرة. وهذا سبب من أسباب استئثار الذاكرة بنصيب كبير عند شخص مثل القديس أوغسطين (354- 430 م) [1]، في المواضع التي يتكلم فيها عن قوى العقل مثلما هو الأمر عند غيره من النطاسيين الآخرين الذين يعيشون في ثقافات عرفت بعض الكتابة ولكنها لا تزال محملة ببقايا شفاهية راسخة.

لاشك أن كل أشكال التعبير والتفكير تقوم على الصيغ إلى درجة ما؛ بمعنى أن كل كلمة وكل مفهوم معبر عنه في كلمة هو نوع من الصيغة من حيث هي طريقة جاهزة في ترتيب مواد الخبرة، وتحديد الكيفية التي تنتظم بها الخبرة والتأمل عقليا، وبصفتها وسيلة من وسائل تقوية الذاكرة. ووضع الخبرة في كلمات (وهو ما يعني تحويرها إلى حد ما على أقل تقدير-وهو أمر يختلف عن التزييف) يمكن أن يعمل على استعادتها. إلا أن الصيغ التي تتسم بها الشفاهية أكثر دقة من الكلمات المفردة، برغم أن بعضها يمكن أن يكون بسيطا نسبيا، فعبارة شاعر ملحمة بيوولف «طريق الحوت»صيغة استعارية للبحر لا توفرها كلمة «البحر» نفسها.

سمات أخرى للفكر والتعبير القائمين على الشفاهية

يفتح الوعي بالأساس التذكري للفكر والتعبير في الثقافات الشفاهية الأولية الطريق إلى فهم بعض الخصائص الأخرى للفكر والتعبير المؤسسين على الشفاهية، بالإضافة إلى الأسلوب القائم على الصيغ فيهما. والخصائص المتناولة هنا هي بعض من تلك الخصائص التي تميز الفكر والتعبير المؤسسين على الشفاهية عن الخصائص المؤسسة على الطباعة والكتابة. وهي خصائص تثير الدهشة في أولئك الذين ترعرعوا ضمن الثقافات الكتابية والطباعية. وهذه القائمة من السمات ليست مقدمة

ههنا بوصفها شاملة أو قاطعة بل بوصفها موحية؛ ذلك لأننا لا نزال في حاجة إلى عمل وتأمل متزايدين لكي نعمق فهمنا للفكر المؤسس على الشفاهية (ومن ثم نعمق فهمنا للفكر المؤسس على الطباعة، والمؤسسي على الكتابة، والمؤسس على الإلكترونيات).

يميل أسلوب الفكر والتعبير في الثقافة الشفاهية الأولية إلى أن يتسم بالملامح الآتية:

١ - عطف الجمل بدلا من تداخلها

ثمة مثال مألوف للأسلوب الشفاهي العطفي في قصة الخلق في سفر التكوين ١ : ١- 5، وهو في الحقيقة نص مكتوب لكنه محتفظ بنمطية شفاهية تسهل ملاحظتها. وطبعة دواي ١٦١٠(Douay) للكتاب المقدس المنتجة في ثقافة كانت لا تزال تحتفظ ببقايا شفاهية هائلة، تحتفظ من طرق عدة بقربها من الأصل العبري المميز بجمله المعتمدة على أسلوب العطف (وذلك على نحو ما نقل من اليونانية التي صنعت طبعة دواي منها):

«في البدء خلق الله السموات والأرض. وكانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه. وقال الله ليكن نور فكان نور. ورأى الله النور أنه حسن. وفصل بين النور والظلمة. ودعا الله النور نهارا والظلمة دعاها ليلا. وكان مساء وكان صباح يوما واحدا».

فهنا نرى تسع «واوات» ابتدائية. ويترجم الكتاب المقدس الأمريكي الجديد (1970) النص نفسه وقد عدل ليلائم الحساسيات التي عملت على تشكيل الكتابة والطباعة، على النحو الآتي:

«في البدء، عندما خلق الله السموات والأرض، كانت الأرض أرضا خرابا بلا هيئة، وكان الظلام يغطي وجه الغمر، في حين كانت الريح العاتية ترف فوق المياه. حينئذ قال الله: «ليكن نور، فكان نور. رأى الله كيف أن النور حسن، بعد ذلك فصل الله النور من الظلمة. سمى الله النور «نهارا» وسمي الظلام «ليلا». هكذا أتى المساء، وتبعه الصباح-اليوم الأول».

ففي حين تترجم طبعة دواي أداة العطف العبرية بمقابلها الإنجليزي «and يترجمها الكتاب المقدس الأمريكي الجديد إلى مقابلات إنجليزية متنوعة تعني «و»، و«عندما»، و«حينئذ»، و«هكذا»، و«بعد ذلك»،و«في حين»،

مما يعطي السرد سيولة مع التفريع التحليلي للجمل القائم على المحاجة العقلية التي تتميز بها الكتابة (تشيف 1982)، وتظهر بشكل طبيعي أكثر في نصوص القرن العشرين فالبنيات الشفاهية تحقق غالبا ما هو عملي (مثل راحة المتكلم-يورد شرزر 1974 أشكالا من الأداء الشفاهي العام المطولة بين الكونا Cuna[2] غير مفهومة تماما للمستمعين إليها). أما البنيات الكتابية فأكثر اهتماما بالتركيب (تنظيم الخطاب نفسه)، على نحو ما اقترح جيفون (1979). والخطاب المكتوب يطور قواعد نحوية أكثر دقة وثباتا من الخطاب الشفاهي ؛ ذلك لأن الخطاب المكتوب يعتمد في نقل المعنى على البنية اللغوية، لأنه يفتقر إلى السياقات الوجودية الكاملة العادية، التي تحيط بالخطاب الشفاهي، وتساعد على تحديد المعنى فيه، مستقلة في ذلك، إلى حد ما، عن القواعد النحوية.

إن من الخطأ الظن أن طبعة دواي للكتاب المقدس أقرب إلى الأصل من الطبعة الأمريكية الجديدة. لكنها أقرب بمعنى أنها تترجم الواو العبرية دائما إلى الكلمة نفسها and-، ولكنها تثير حساسية الوقت الحاضر من حيث إنها موغلة في القدم، مهجورة الاستعمال، بل تتصف بالطرافة. أما الناس في الثقافات الشفاهية أو ذات البقايا الغنية من الشفاهية، بما فيها الثقافة التي أنتجت الكتاب المقدس، فلا يحسون بأن هذا النوع من التعبير مهجور الاستعمال أو طريف الاستعمال على هذا النحو، بل يشعرون نحوه شعورا طبيعيا وعاديا مثلما نشعر نحن الغربيين تجاه الطبعة الجديدة من الكتاب نفسه.

ويمكن العثور على أمثلة أخرى من البنية العطفية في السرد الشفاهي الأولي في كل أنحاء العالم، حيث تتوافر لدينا منه الآن ذخيرة هائلة مسجلة على أشرطة (انظر فولي 1980 ب، من أجل قائمة ببعض الأشرطة).

2- الأسلوب التجميعي في مقابل التحليلي

ترتبط سمة التجميعية ارتباطا وثيقا بالاعتماد على الصيغ لتقوية الذاكرة، فعناصر الفكر والتعبير الشفاهيين لا تميل إلى أن تكون وحدات منفردة بسيطة بل إلى أن تأتي على هيئة عناقيد من الوحدات كتلك العبارات المتوازية أو المتعارضة، سواء كانت في جمل بسيطة أو مركبة، أو كانت

نعوتا. ذلك أن الجماعة الشفاهية تحبذ، وبخاصة في الخطاب الرسمي، أن تردد عبارة «الجندي الشجاع» بدلا من «الجندي»؛ و«الأميرة الجميلة» بدلا من «الأميرة»؛ و «شجرة الجوز العاتية» بدلا من «شجرة الجوز». وهكذا يحمل التعبير الشفاهي زادا من النعوت وما إليها من المتاع القائم على الصيغة، الذي ترفضه الكتابية العالية بصفته إطنابا ثقيلا ومضجرا، وبسبب كثافته التجميعية (أونج 1977، ص 188- 212).

وتعد الرواسم المستخدمة في التشهير السياسي في كثير من الثقافات النامية، ذات التكنولوجيا المنخفضة-مثل «عدو الشعب»، و«تجار الحرب الرأسماليون»-وهي شعارات تبدو لذوي الثقافة الكتابية الرفيعة شعارات سخيفة تعد بقايا صيغية لعمليات الفكر الشفاهي. ومن الدلائل الكثيرة، التي أخذت حدتها بالاضمحلال على وجود درجة عالية من البقايا الشفاهية في ثقافة الاتحاد السوفييتي (سابقا) الإصرار على الكلام هناك دائما عن «ثورة 26 أكتوبر المجيدة»-والصيغة النعتية هنا ترسيخ إجباري للمعنى، على نحو ما كانت الصيغ النعتية الهومرية «نستور الحكيم» أو «أوديسيوس الماهر»، أو مثل «الرابع من يوليو المجيد» التي كانت من الصيغ المنتمية إلى البقايا الشفاهية الشائعة حتى بداية القرن العشرين في الولايات المتحدة. وكان الاتحاد السوفييتي (قبل انهياره) يعلن كل عام النعوت الرسمية لموضوعات متنوعة في التاريخ السوفييتي.

وربما وجدنا في بعض ألغاز إحدى الثقافات الشفاهية سؤالا عن السبب في كون أشجار الجوز عاتية، ولكنها تسأل هذا السؤال لتأكيد عتوها وللاحتفاظ بعبارة أشجار الجوز العاتية على حالها وليس للتساؤل أو التشكك في ثبات سمة العتو للأشجار. (المزيد من الأمثلة المأخوذة مباشرة من الثقافة الشفاهية للوبا [3](Luba)، انظر فايق نزوجي 1970 Faik Nzuji). ولا ينبغي لنا أن نفكك التعبيرات التقليدية في الثقافات الشفاهية؛ فقد كان تجميعها عملا شاقا عبر الأجيال، وليس ثم مكان خارج العقل لتخزينها. وهكذا يظل الجنود شجعانا والأميرات جميلات وأشجار الجوز عاتية إلى الأبد. وليس معنى هذا أنه ليست هناك نعوت أخرى للجنود أو الأميرات أو أشجار الجوز. أو حتى نعوت عكسية، فهذه موجودة وثابتة أيضا من مثل: الجندي النفاج، والأميرة الحزينة، التي يمكن كذلك أن تشكل جزءا من

الذخيرة. وما يصح على النعوت يصح على الصيغ الأخرى. وما إن يتبلور تعبير صيغي، حتى يصبح من الأفضل أن يحتفظ به على ما هو عليه. أما تفتيت الفكر-بمعنى تحليله-خارج نظام الكتابة، فإجراء ينطوي على مخاطرة كبيرة. ذلك أن «العقل الوحشي [أي الشفاهي] يفكر من خلال الكليات»-على حد تعبير ليفي شتراوس (1966، ص 245) في عبارة موجزة دالة.

3- الأسلوب الإطنابي أو «الغزير»

يتطلب الفكر نوعا ما من الاطراد. وتؤسس الكتابة في النص «خطًّاً» من الاطراد خارج العقل. وإذا كان تشتيت الانتباه يخلط أو يطمس من العقل السياق الذي برزت منه المادة التي أقرؤها الآن فمن الممكن استعادة السياق بإرجاع البصر سريعا عبر النص على نحو انتقائي. كما يمكن أن يحدث هذا الاستدبار مصادفة تماما، وحسب متطلبات الحالة. فالعقل يركز طاقاته على التحرك إلى أمام، لأن ما يعبره يقع خافتا خارجه، ويكون دائما متاحا أولا بأول على الصفحة المكتوبة. ويختلف الموقف في الخطاب الشفاهي؛ فليس ثمة شيء تستدبره خارج العقل؛ لأن المنطوق الشفاهي يكون قد تلاشى بمجرد أن ينطق به. ومن ثم يكون على العقل أن يتحرك إلى أمام بشكل أكثر بطئا، محتفظا قريبا من بؤرة الانتباه بالكثير مما قد تناوله قبلا. ذلك أن الإطناب، أي تكرار ما قد قيل توا، يجعل كلا من المتكلم والسامع على الخط نفسه بشكل مؤكد.

ولما كان الإطناب يميز الفكر والتعبير الشفاهيين، فهو إذن في دلالته العميقة ألصق بالفكر والتعبير منه بالتفكير الخطي المشتت. ويعد هذا النوع من التفكير، أو الفكر والتعبير التحليليان بمثابة إبداع مصطنع، قائم على تكنولوجية الكتابة. ويتطلب تقليل الإطناب بدرجة مؤثرة تكنولوجيا تقليص الوقت، أي الكتابة التي تفرض نوعا من العناء على النفس من أجل منع سقوط التعبير في أكثر أنماطه طبيعية. وتستطيع النفس أن تصمد للعناء جزئيا، لأن الكتابة اليدوية عملية بطيئة نوعا ما من الناحية العضلية، حيث تستغرق في العادة نحو عشر سرعة الكلام الشفاهي (تشيف 1982). ومع الكتابة يكون العقل مدفوعا بالقوة إلى نمط متباطئ من العمل، على نحو يمنحه فرصة للتدخل في عملياته الإطنابية الأكثر طبيعية كما يمنحه

فرصة للتعرف عليها.

والإطناب كذلك أمر محمود في الظروف المادية للتعبير الشفاهي أمام جمهور كبير، حيث يبرز الإطناب في الحقيقة أكثر مما يبرز في معظم المحادثات وجها لوجه. فليس في إمكان كل فرد في الجمهور الكبير فهم كل كلمة يتفوه بها المتكلم، وهو أمر قد يحدثه سوء المكان من حيث القدرة على توصيل الصوت. ومن صالح المتكلم أن يقول الشيء نفسه، أو ما يعادله، مرتين أو ثلاثا. وإذا فاتتك عبارة «ليس فحسب...»فيمكنك أن تستدركها من خلال «بل كذلك...» برغم أن مكبرات الصوت الإلكترونية قللت من مشكلات نقل الصوت إلى الحد الأدنى، فإن خطباء المحافل حتى عصر وليام جننجز برايان 1860-1925 (W.J.Bryan) مثلا استمروا في إطنابهم القديم في خطبهم العامة؛ وهو أسلوب انتقل بقوة إلى كتاباتهم. ويصل الإطناب في بعض أنواع البدائل السمعية للاتصال الشفاهي اللفظي إلى أبعاد خيالية، على نحو ما نجد في حديث الطبول الإفريقي، حيث يلزم في المتوسط نحو ثمانية أضعاف زمن الكلمات المنطوقة في اللغة العادية لكي تقول شيئا بلغة الطبول (أونج 1977، ص 101).

ومما يشجع كذلك على الإطناب حاجة خطيب المحافل إلى الاستمرار في خطبته وهو يدير في عقله ما سوف يقوله في اللحظة التالية. ذلك أن التردد في الإلقاء الشفاهي، يكون علامة على القصور رغم أن التوقف قد يكون مؤثرا. ومن هنا كانت إعادة الشيء، بشكل فني إذا أمكن، أفضل من التوقف عن الكلام جريا وراء الفكرة التالية. والثقافات الشفاهية تشجع الذلاقة، والمبالغة، وطلاقة اللسان. وقد دعا البلاغيون هذه السمات غزارة Copia وظلوا يشجعونها دون وعي منهم، حين حولوا البلاغة من فن للخطابة إلى فن للكتابة. وغالبا ما تكون النصوص المبكرة المكتوبة عبر القرون الوسطى وعصر النهضة منتفخة مسهبة إلى حد يثير الغيظ بالمقاييس الحديثة. وبقدر ما احتفظت الثقافة الغربية ببقايا شفاهية وفيرة ظل الاهتمام بالغزارة راسخا في هذه الثقافة-واستمر هذا تقريبا إلى عصر الرومانسية، بل إلى ما بعد الرومانسية. ويعد توماس بابنجتون ماكولي 1859- 1800(Macaulay) واحدا من كثير من أوائل الفكيتوريين الذين يتصف أسلوبهم بالمبالغة والتهويل، ولا تزال موضوعاته المكتوبة، بما فيها من حشو وفضول كلام، تبدو وكأنها

خطب باذخة ارتجلت ارتجالا. وهذا ما تتصف به كتابات ونستون تشرشل (1874- 1965) أيضا في كثير من الأحيان.

4- الأسلوب المحافظ أو التقليدي

وبما أن المعرفة المحولة إلى مفاهيم في الثقافة الشفاهية الأولية سرعان ما تتعرض للتلاشي، إذا لم تتكرر جهرا على مسمع من الناس، فإن المجتمعات الشفاهية تحتاج إلى توظيف طاقة عظيمة في قول ما قد حصلته من معرفة بمشقة على مر الأجيال وفي إعادة قوله. وهذه الحاجة تؤسس حالة عقلية تقليدية أو محافظة جدا على نحو يحول منطقيا دون التجريب الذهني. والمعرفة صعبة المنال وثمينة؛ والمجتمع يقدر تقديرا عاليا حكماءهم الكبار من الرجال والنساء الذين يناط بهم حفظها؛ والذين يستطيعون أن يحكوا قصص الأيام الخوالي. أما الكتابة، والطباعة بشكل خاص، فإنها بتخزينها المعرفة خارج الذهن، تحط من شأن أولئك الحكماء الكبار من الرجال والنساء، الذين يعيدون صوت الماضي، وتعلي من شأن الشباب الذين يكتشفون الأمور الجديدة.

والكتابة بالطبع محافظة بطرقها الخاصة. فبعد أن ظهرت بوقت قصير تم توظيفها لتجميد النظم القانونية في حضارة سومر المبكرة (أوبنهايم 1964، ص 232). لكن النص الذي يأخذ على عاتقه بعض الوظائف التقليدية يحرر الذهن من المهمات المحافظة، أي من مهمة الحفظ، وبذا يمكن الذهن من التحول إلى أفكار جديدة (هافلوك 1963، ص 254-305). والواقع أن البقايا الشفاهية في أي ثقافة كتابية يمكن قياسها إلى حد ما من العبء التذكري الذي تثقل الذهن به، أي من كمية الحفظ الذي تتطلبه نظمها التعليمية (غودي 1968 أ، ص 13-14). وبطبيعة الحال لا تفتقر الثقافات الشفاهية إلى الأصالة الخاصة بها. ولا تكمن أصالة السرد في تأليف قصص جديدة، بل في القدرة على التفاعل مع جمهور بعينه في وقت بعينه- حيث ينبغي في كل مرة أن تقدم القصة بشكل متفرد في موقف متفرد. ذلك أنه في الثقافات الشفاهية يجب حفز الجمهور للاستجابة بحماسة عالية. بل قد يدخل القصاص كذلك عناصر جديدة إلى القصص القديمة (جودي 1977، ص 29- 30) وتأخذ الأسطورة في الصور المتباينة عددا يتناسب

مع عدد مرات روايتها ويمكن أن تتكرر الرواية بلا نهاية. وتتطلب قصائد مدح القادة حنكة، إذ ينبغي للصيغ والموضوعات القديمة أن تتفاعل مع مواقف سياسية جديدة وغالبا معقدة. ولكن الصيغ والموضوعات يعاد تعديلها بدلا من إزاحتها وإحلال مواد جديدة محلها.

كذلك تتغير الممارسات الدينية، ومعها المعارف الكونية والعقائد الراسخة، في الثقافات الشفاهية، وذلك عندما تخيب النتائج العملية لعبادة ما ظن أصحابها. وهنا يقوم القادة النشطون «المثقفون» في المجتمع الشفاهي، كما يصفهم جودي (1977، ص 30) باختراع مزارات جديدة ومعها عوالم جديدة من المعرفة. غير أن هذه العوالم والتغيرات الأخرى، التي تكشف عن أصالة مؤكدة، تأتي إلى الوجود في هيئة عقلية مقتصدة صيغيا وموضوعيا، ونادرا ما تكون مصحوبة بدعاية حول جدتها، بل تقدم بوصفها متناسبة مع تقاليد الأسلاف.

5- القرب من عالم الحياة الإنسانية

في غياب التصنيفات التحليلية الدقيقة التي تعتمد على الكتابة في إرساء المعرفة على مبعدة من التجربة اليومية المعيشة، ينبغي على الثقافات الشفاهية أن تصوغ كل معارفها وتتكلم عنها بشكل يجعلها وثيقة الصلة بالحياة الإنسانية ويمكنها من استيعاب العالم الموضوعي غير المألوف ضمن العلاقات الإنسانية المألوفة والمباشرة. أما ثقافة الكتابة، متمثلة بصورة أكبر في ثقافة الطباعة، فيمكن أن تتعامل مع ما هو إنساني عن بعد، بل إن تفقده طبيعته، حيث تجدول الأشياء، مثل أسماء القادة والمراتب السياسية، في قوائم محايدة مجردة كلية عن السياق الإنساني. هذا في حين أن الثقافة الشفاهية ليس فيها واسطة محايدة مثل هذه القوائم. فعلى سبيل المثال تقدم الإلياذة في النصف الأخير من الكتاب الثاني، القائمة الشهيرة للسفن-فيما يزيد على أربعمائة سطر-بما فيها أسماء القادة الإغريق والمناطق التي كانوا يحكمونها، ولكنها تقدم ذلك في سياق كامل من الفعل الإنساني؛ حيث تعرض أسماء الأشخاص والأماكن باعتبارها جزءا من الأحداث (هافلوك 1963، ص 176-180). فالمكان العادي، بل ربما الوحيد في اليونان الهومرية، الذي يمكن أن نجد فيها هذا النوع من المعلومات السياسية في

صورة كلامية هو القصة أو سلسلة النسب. وهذه ليست قائمة محايدة، بل بيان يصف علاقات شخصية (انظر جودي وواط 1968، ص 32). وما أقل ما تعرفه الثقافات الشفاهية من الإحصائيات أو الحقائق المنفصلة عن النشاط الإنساني أو شبه الإنساني.

كذلك لا لتعامل الثقافة الشفاهية مع الكتيبات الإرشادية لتعليم الحرف (وهذه الكتيبات في الحقيقة نادرة للغاية، ودائما ما تتصف بالفجاجة حتى في الثقافات الكتابية؛ ولم تبدأ في الظهور الفعلي إلا بعد استيعاب الطباعة بصورة ملموسة-أونج 1967 ب، ص 28- 29، 234-258). وكان تعلم الحرف يتم عن طريق التلمذة (على نحو ما يجري الآن حتى في الثقافات عالية التقنية)، أي بالملاحظة والممارسة، مع حد أدنى من الشرح المنطوق. ولم يكن الحد الأقصى للتعبير عن مثل هذه الأشياء كإجراءات الملاحة، التي كانت جوهرية في الثقافة الهومرية، ليوجد على الإطلاق في أي وصف إرشادي مجرد، بل على نحو ما نجد في النص التالي من الإلياذة (الكتاب الأولى، الأسطر 141-144) حيث نجد الوصف المجرد في ثنايا السرد الذي ينقل أوامر بعينها للفعل الإنساني، أو يصف أفعالا بعينها:

أما الآن فلنبحر بسفينة سوداء
إلى البحر المالح العظيم
ويا أيها البحارة لنجمع فوقها بحكمة
مائة ثور قربانا للإله
ولنحمل عليها كذلك خروسايس الفاتنة الخدين [4]
وليكن رجل واحد قبطانا
رجل ذو مشورة.

(مقتبسة في هافلوك 1963، ص 81؛ انظر كذلك المرجع نفسه ص 174-175). فحفظ المعلومات عن المهارات المختلفة في صورة مجموعة مجردة قائمة بذاتها شيء لا تكاد الثقافة الشفاهية تعيره أي اهتمام.

6- لهجة المخاصمة

تبدو كثير من الثقافات الشفاهية أو ذات البقايا الشفاهية، إن لم يكن كلها، نزاعة للمخاصمة بشكل خارق للعادة في نظر الكتابيين، وذلك في

الأقوال وفي أسلوب الحياة. أما الكتابة فتتمي التجريد الذي يبعد المعرفة من ساحة النزال، حيث لكافح الكائنات البشرية بعضها بعضا. إنها تفصل العارف عن المعروف، في حين تضع الشفاهية المعرفة في سياق الصراع بإبقائها في عالم الحياة الإنسانية. فالأمثال والألغاز لا تستخدم لتخزين المعرفة فقط بل لجذب الآخرين إلى معركة لفظية أو ذهنية: إذ يمثل نطق المثل أو اللغز تحديا للمستمعين كي يقابلوه بمثل أفضل للمقام أو يناقضه في المعنى (أبراهامز 1968؛ 1972) والمفاخرة بالقدرات الشخصية أو سلق الخصوم بسياط الكلام المؤلمة من الأمور التي تظهر باستمرار في المجابهات بن الشخصيات القصصية: في الإلياذة، وفي بيوولف، وفي روايات العصور الوسطى الأوروبية، في ملحمة مويندو، وفي قصص أفريقية أخرى لا تحصى (أوكبهو 1979؛ أو بيتشينا 1975)، وفي الكتاب المقدس مثلما نرى في الموقف بين داود وجوليات (صموئيل الأول 17: 43- 47). ومن الأمور التي نجدها في كل المجتمعات الشفاهية في أنحاء العالم تبادل السباب الذي أعطاه اللغويون اسما بعينه هو المنابذة Flyting (أو Fliting). وهناك جماعات من الشباب الذكور السود في الولايات المتحدة وفي منطقة الكاريبي، وفي أماكن أخرى من الذين ترعرعوا في ثقافة لا تزال تسيطر عليها الشفاهية ينغمسون فيما يعرف أحيانا بـ Dozens أو «Joning» أو «Sounding» أو بأسماء أخرى، حيث يحاول أحد الخصوم أن يبذ الآخر بسب أمه. وهذا النوع من المبارزة ليس قتالا حقيقيا بل شكلا فنيا كالمبارزات الكلامية الأخرى في الثقافات الأخرى.

ولا تكشف الثقافات الشفاهية عن نفسها باعتبارها تسير وفق نزعه المخاصمة في طريقة استخدام المعرفة فحسب، بل في الاحتفال بالسلوك الجسماني كذلك. فغالبا ما يتسم السرد الشفاهي بالوصف الحماسي للعنف الجسماني. ونستطيع في الإلياذة، على سبيل المثال، أن نرى أن الكتابين الثامن والعاشر على الأقل ينافسان أكثر العروض التليفزيونية والسينمائية المرئية اليوم من حيث العنف الصريح، ويبذانها في التفاصيل الدامية التي يمكن أن تكون أقل إثارة للنفور عندما تكون موصوفة لفظيا منها عندما تقدم بصريا. وتصوير العنف الحسي الذي يعد أمرا أساسيا في كثير من الملاحم وأشكال التعبير الشفاهية الأخرى، استمر حتى وصل

إلى المرحلة الكتابية المبكرة، ثم أخذ يتضاءل تدريجيا أو يصبح هامشيا في السرد الكتابي المتأخر. ويظهر هذا التصوير في قصائد البلاد التي كتبت في العصور الوسطى، ولكنه صار موضوعا للسخرية عند توماس ناش .Th Nashe في المسافر السيئ الحظ (1954). وعندما بدأ السرد الأدبي يتحرك نحو الرواية الجادة، انتهى إلى تركيز الفعل على الصراع الداخلي للشخصية أكثر من تركيزه على الصراع الخارجي الخالص.

وبطبيعة الحال، فإن المشاق الجسمانية المتكررة في حياة الكثير من المجتمعات المبكرة تشرح جزئيا النسبة العالية لحوادث العنف في أشكال التعبير الشفاهي. كذلك يمكن أن يؤدي الجهل بالأسباب المادية للأمراض والكوارث إلى التوتر بين الأشخاص. ولما كان ثمة سبب للمرض أو الكارثة فإنه يمكن افتراض سوء النية الشخصية من قبل كائن بشري آخر-ساحر، أو ساحرة-بدلا من السبب المادي. وبذلك تزداد العداوات الشخصية. غير أن العنف في أشكال الفن الشفاهي مرتبط كذلك ببنية الشفاهية نفسها. ذلك أنه لما كان التواصل اللفظي لابد أن يتم بالمشافهة المباشرة، بما يتضمنه ذلك من ديناميات الصوت في عملية الأخذ والرد، فإن العلاقة فيما بين الأشخاص تحتفظ بدرجة عالية من التجاذب، ودرجة أعلى من المنازعة.

أما الجانب الآخر من التهاجي أو الإفحاش في الكلام في الثقافات الشفاهية أو التي لا تزال فيها آثار للشفاهية، فهو المدح المفرط الذي يرتبط بالشفاهية في كل مكان وهذا أمر معروف جيدا في قصائد المدح الشفاهية الأفريقية، التي وجدت عناية كبيرة من الدارسين حديثا (فينيجن 1970، أوبلاند 1975) على نحو ما هو معروف في بقايا التقاليد الشفاهية الغربية البلاغية، الممتدة من العصور الكلاسيكية القديمة إلى القرن الثامن عشر. «أتيت لأدفن قيصر، وليس لأمدحه» هذا ما قاله مارك أنطونيو في خطبته التأبينية في مسرحية شكسبير يوليوس قيصر(5، 2، 79)، ثم مضى بعد ذلك في مدح قيصر، مستخدما أنماطا بلاغية من الإطراء حشرت في رؤوس أولاد مدارس عصر النهضة، واستخدمها إيراسموس ببراعة عالية في كتابه مدح الحماقة. ويبدو المدح المذموم في التقاليد البلاغية القديمة المتخلفة من الشفاهية للمنتمين إلى ثقافة كتابية عالية مدحا غير مخلص، منفوخا دعيّا بشكل مضحك. لكن هذا المدح في العالم الشفاهي يناسب

العالم الشفاهي المستقطب ما بين الخير والشر والفضيلة والرذيلة، والأشرار والأبطال.

وقد كانت ديناميات الخصام في عمليات الفكر الشفاهي وأشكاله التعبيرية أساسية لتطور الثقافة الغربية، حيث تم إخضاعها لقوانين «فن» البلاغة، ومن خلال الجدل السقراطي والأفلاطوني الذي أعطى التعبير الخصامي الشفاهي قاعدة علمية أسهمت الكتابة في إيجادها، وسيأتي الكلام عن هذا الموضوع على نطاق أوسع فيما بعد.

7- الميل إلى المشاركة الوجدانية في مقابل الحياد الموضوعي

يعني فعل التعلم أو التعرف في نظر الثقافة الشفاهية إنجاز انتماء حميم ومشاركة وجدانية وجماعية مع المعروف؛ أي احتواءه (هافلوك 1963، ص 145-146). أما الكتابة فتفصل بين العارف والمعروف، وتبني شروطا لـ «الموضوعية»، بمعنى عدم الارتباط الشخصي، أو الابتعاد. أما «الموضوعية» التي كانت لهومروس وغيره من الرواة الشفاهيين فهي تلك التي يقف وراءها التعبير القائم على الصيغة، حيث لا يعبر الفرد عن رد فعله بصفة فردية أو «ذاتية» بل بنسجه في رد الفعل الجمعي، أو «الروح» الجمعي. وقد طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته تحت تأثير الكتابة، برغم احتجاجه ضدها. ذلك أن دراسة الشعراء كانت تعني بشكل جوهري تعلم الاستجابة بالروح، أي الشعور بالتوحد مع أخيل أو أوديسيوس (هافلوك 1963، ص 197- 223). وبعد مرور ما يزيد على ألفي سنة، يلفت محررو الملحمة الموينِدوية (1971، ص 37)، في غمرة تعاملهم مع خلفية شفاهية أولية أخرى، الانتباه إلى توحد قوي مشابه بين كاندي روريك Candi Rureke، راوي الملحمة، ومستمعيه من جهة، والبطل موينِدو من جهة أخرى؛ وهو توحد من المؤكد أنه يؤثر في قواعد السرد إلى حد أن الراوي ينزلق أحيانا للكلام بضمير المتكلم المفرد وهو يصف أفعال البطل، رابطا بين الراوي، والمستمعين، والشخصية جميعا، بحيث إن روريك الراوي يجعل موينِدو البطل يخاطب الناسخين الذين يدونون أداءه [أي روريك]: «أيها الناسخ تقدم»، أو «أيها الناسخ، إنك ترى أنني ذاهب». ففي إدراك الراوي ومستمعيه يستوعب بطل الرواية الشفاهية في عالمه حتى أولئك النساخ الذين يحولون ذلك العالم إلى نص مكتوب.

8- التوازن

يمكن وصف المجتمعات الشفاهية بالمقارنة مع المجتمعات الكتابية بأنها متوازنة (جودي وواط 1968، ص 31-34). وهذا يعني أن المجتمعات الشفاهية تعيش إلى حد كبير جدا في الحاضر، على نحو يحفظها في توازن أو اتزان من خلال التخلص من الذكريات التي لم يعد لها صلة بالحاضر.

أما القوى التي تتحكم في الاتزان فيمكن الإحساس بها بتأمل حالة الكلمات في بيئة شفاهية ما. أما ثقافات الطباعة فقد اخترعت قواميس يمكن فيها تسجيل المعاني المختلفة للكلمة كما ترد في نصوص يمكن تحديد تواريخها. وهكذا نعرف أن للكلمات طبقات من المعاني، لم يعد كثير منها له أي صلة بالمعاني العادية الحاضرة. ذلك أن القواميس تعرض الاختلافات الدلالية.

أما الثقافات الشفاهية فليس عندها بالطبع قواميس، بل فيها قليل من التعارضات الدلالية، وفيها يتم التحكم في معنى كل كلمة من خلال ما يسميه جودي وواط (1968، ص 29) «التصديق الدلالي المباشر»، أي من خلال مواقف الحياة الواقعية التي تستخدم فيها الكلمة هنا والآن. فالعقل الشفاهي لا يهتم بالتعريفات (لوريا 1976، ص 48-99). ولا تكتسب الكلمات معانيها إلا من موطنها الفعلي الملح الدائم، ولا يكمن هذا الموطن في كلمات أخرى، كما في القاموس، ولكنه يتضمن كذلك إشارات جسمانية وتنغيمات صوتية وتعبيرات بالملامح، بالإضافة إلى كلية الموقف الوجودي الذي تجد فيه الكلمة الحقيقية المنطوقة نفسها دائما. وبرغم أن المعاني الماضية قد شكلت بالطبع المعنى الحاضر بطرق كثيرة ومتنوعة لم تعد معروفة، فإن معاني الكلمة تنبثق باستمرار من الحاضر.

وصحيح أن أشكال الفن الشفاهي، كالشكل الملحمي مثلا، تحتفظ ببعض الكلمات الحوشية ولكنها تحتفظ أيضا بهذه الكلمات من خلال الاستخدام الدارج-ليس في الأحاديث العادية بين أهالي القرى بل في ممارسات الشعراء الملحميين الذين يحتفظون بالتعبيرات الحوشية في مفرداتهم الخاصة. فرواياتهم تشكل جزءا من الحياة الاجتماعية العادية. وبذا تصبح الأشكال الحوشية مألوفة برغم انحصارها بالنشاط الشعري. كما أن ذكرى المعنى القديم للعبارات القديمة تكتسب بعض الاستمرارية وإن تكن استمرارية

مقيدة.

وعندما تمر الأجيال ولا يعود الشيء أو المؤسسة المشار إليها من خلال الكلمة القديمة جزءا من الحاضر؛ أي من الخبرة المعيشة، يتغير معنى الكلمة لدى الجميع أو يتلاشى برغم الاحتفاظ بالكلمة ذاتها. وفي لغة الطبول الإفريقية، على نحو ما هي مستخدمة على سبيل المثال لدى قبائل اللوكيلي-Lo kele في زائير الشرقية، يستعملون صيغا دقيقة في كلامهم تحتفظ بكلمات قديمة بعينها، يستطيع ضاربو الطبول اللوكيليون عزفها وإن غمضت معانيها عليهم (كارنجتون 1974، ص 1 4- 42؛ أونج 1977، ص 94- 95). فمهما كانت دلالة هذه الكلمات فقد سقطت من الخبرة اليومية للوكيلي، وأصبح المصطلح الدال عليها فارغا. كما أن للعبارات المقفاة والألعاب المنقولة شفاهيا من جيل أطفال صغار إلى جيل تال، حتى في الثقافة ذات التقنية العالية، كلمات مشابهة فقدت معانيها المرجعية الأصلية وأصبحت في الواقع مقاطع لا معنى لها. ويمكن أن نجد في القاموس الذي ألفه أوبي وأوبي (1952) كثيرا من الأمثلة على بقاء مثل هذه المصطلحات الفارغة. وقد تمكن صاحبا هذا القاموس بطبيعة الحال، بوصفهما كتابيين، من كشف المعاني الأصلية لمصطلحات مفقودة لدى مستخدميها الشفاهيين الحاليين وتدوينها.

ويقتبس جودي وواط (1968، ص 31-33) من لورا بوهانان، وايمريس بيترز، وجودفري ومونيكا ويلسون أمثلة مدهشة على توازن الثقافات الشفاهية في حفظ سلاسل النسب. وقد اتضح في السنوات الأخيرة أن سلاسل النسب المستخدمة شفاهيا في فض المنازعات في المحاكم، بين شعب التيف في نيجيريا، تختلف بشكل واضح عن تلك المسجلة كتابة على أيدي البريطانيين قبل أربعين عاما (وهي سلاسل سجلت بسبب أهميتها حينئذ في فض منازعات المحاكم كذلك). وقد زعم أبناء شعب التيف المتأخرون أنهم كانوا يستخدمون سلاسل النسب نفسها على مدى الأربعين عاما السابقة، وأن السلاسل المكتوبة في تلك الحقبة خاطئة. وما حدث هو أن سلاسل النسب الأخيرة كانت قد عدلت لتتلاءم والعلاقات الاجتماعية المتغيرة بين التيف. وإذن كانت سلاسل النسب هي هي من حيث إن الوظيفة التي أدتها كانت هي هي، أي تنظيم العالم الواقعي. أي أن ماصدق في

الماضي يخضع لما يصدق في الحاضر.

وعلاوة على هذا، يورد جودي وواط (1968، ص 33) حالة أكثر إدهاشا وتفصيلا من حالات «فقد الذاكرة البنيوي» بين شعب الكونجا في غانا. إذ تبين السجلات البريطانية المكتوبة في مطلع القرن العشرين أن التقاليد الكونجية الشفاهية كانت تصور حينئذ نديوورا جاكبا، مؤسس دولة الكونجا، على أنه كان له سبعة أولاد، كان كل واحد منهم حاكما على إقليم من الأقاليم السبعة للدولة. وعندما سجلت أساطير الدولة مرة أخرى بعد ستين عاما، كان إقليمان من الأقاليم السبعة قد اختفيا، واحد بدمجه في آخر، وواحد بسبب تغيير في الحدود. وهنا أصبح لنديوورا جاكبا في الأساطير الأخيرة خمسة أولاد، دون ذكر للإقليمين المنقرضين. لقد كان أبناء شعب الكونجا لا يزالون على صلة مع ماضيهم، قادرين على تذكر هذه الصلة في أساطيرهم؛ غير أن جزء الماضي الذي لم تعد له صلة وثيقة مباشرة بالحاضر أسقط من الحسبان. وهكذا فرض الحاضر إيجازه على ذكريات الماضي. وقد لاحظ باكارد (1980، ص 157) أن كلود ليفي شتراوس، وت. أو. بيدلمان، وإدموند ليتش، وآخرين قد ذهبوا إلى أن التقاليد الشفاهية تعكس قيم المجتمع الثقافية الحاضرة أكثر مما تعكس حب الاستطلاع المجرد حول الماضي. ويجد باكارد ذلك صحيحا فيما يتصل بشعب الباشو، كما يجده هارمس (1980، ص 178) صحيحا فيما يتصل بشعب البوبانجي.

وما تعنيه هذه الأمثلة لسلاسل النسب الشفاهية هنا يستحق الوقوف عليه. فالجريو Griot[3*] في أفريقيا الغربية أو أي نساب آخر سوف يحفظ تلك السلاسل التي يستمع لها جمهوره. وإذا كان يعرف سلاسل للنسب لم تعد هناك حاجة إليها فسوف يسقطها من قوائمه لتختفي في النهاية. ولا شك أن الاحتمال الأكبر هو أن تعيش سلاسل نسب المنتصرين سياسيا أطول من تلك الخاصة بالمنهزمين. ويلاحظ هنيج (1980، ص 255)، في تقاريره عن قوائم ملوك غندا Ganda وميورو Myoro أن «الطريقة الشفاهية... تسمح للأجزاء غير المريحة من الماضي بأن تنسى بسبب «مقتضيات الحاضر المستمر». كذلك ينوع الرواة الشفاهيون المهرة عن عمد في سردهم التقليدي؛ لأن جزءا من مهارتهم يتمثل في قدرتهم على التلاؤم مع المتلقين الجدد والمواقف الجديدة، أو في قدرتهم على التلاعب. وحافظ الأنساب في

أفريقيا الغربية، الذي يعمل في خدمة عائلة ملكية (أوكبوهو 1979، ص 25-26 , 247، هامش 33 وص 248، هامش 36) سوف يعدل مادته ليجامل مخدوميه. كذلك تشجع الثقافات الشفاهية نزعة الاستعلاء الديني، تلك النزعة التي أخذت تميل في الأزمنة الحديثة إلى الاختفاء مع تزايد تحول المجتمعات الشفاهية سابقا إلى مجتمعات كتابية.

9- موقفية أكثر منها تجريدية

كل تفكير يتعلق بالمفاهيم هو تفكير تجريدي إلى درجة ما. وهكذا فإن مصطلحا «ماديا» مثل «شجرة» لا يشير ببساطة إلى شجرة «مادية» بعينها ولكنه تجريد مستخلص من التعين الحسي الفردي وبعيد عنه في الوقت نفسه؛ إنه يشير إلى مفهوم يمكن أن ينطبق على أي شجرة ولكن ليس هذه ولا تلك. فكل شيء مفرد نعنيه بوصفه شجرة هو في ذاته حقيقة«ملموسة»وليست «مجردة» على الإطلاق، ولكن المصطلح الذي نطبقه على الشيء المفرد هو في ذاته مجرد. ومهما يكن من أمر. فإنه إذا كان كل تفكير يتعلق بالمفاهيم مجردا إلى حد ما، فإن بعض استخدامات المفاهيم يكون أكثر تجريدا من بعضها الاخر.

تميل الثقافات الشفاهية إلى استخدام المفاهيم في أطر موقفية وإجرائية تعتمد على مرجعية ذات درجة ضئيلة من التجريد، بمعنى أنها تظل قريبة من عالم الحياة الإنسانية المعيش. وهناك كم كبير من الكتابات الخاصة بهذه الظاهرة. وقد بين هافلوك (1978 أ) أن اليونان قبل زمن سقراط فكروا في العدالة بطرق عملية أكثر مما فكروا فيها على هيئة مفاهيم صورية. وقد توصلت آن أموري باري (1973) إلى النقطة نفسها تقريبا عن النعت Amymon الذي أطلقه هوميروس على إيجاستوس. فهذا النعت لا يعني «لا لوم عليه» وهو معنى مجرد تجريدا دقيقا على يد الكتابيين الذين ترجموا المصطلح، ولكنه يعني «جميل على النحو الذي يكونه المحارب وهو يستعد للقتال».

ليس ثمة من عمل يتناول التفكير الإجرائي أكثر فائدة للدراسة الراهنة من كتاب أ. ر. لوريا «التطور المعرفي: أسسه الثقافية والاجتماعية» (1976). فبناء على إيحاء من عالم النفس السوفييتي الفذليف فيجوتسكي، قام

لوريا ببحث ميداني واسع على أشخاص أميين (أي شفاهيين) وأشخاص كتابيين إلى حد ما في المناطق البعيدة من أوزبكستان (مسقط رأس ابن سينا) وقيرغزيا Kirghizia في الاتحاد السوفييتي خلال العامين 1931- 1932. ولم ينشر كتاب لوريا في طبعته الروسية الأصلية إلا سنة 1974، أي بعد أن اكتمل البحث باثنتين وأربعين سنة، وظهرها ترجمة إنجليزية بعد ذلك بسنتين.

ويعطينا عمل لوريا نظرات ثاقبة خاصة بعملية التفكير ذات الأصل الشفاهي أفضل من نظريات ليفي-بريل (1923)، الذي انتهى إلى أن التفكير «البدائي» (المؤسس شفاهيا في الحقيقة) كان تفكيرا «سابقا للمنطق»، وكان سحريا، بمعنى أنه كان مؤسسا على نظم اعتقاد أكثر منه على الحقيقة العملية، وأفضل من فرضيات خصوم ليفي-بريل من مثل فرانز بواس (وليس جورج بواس، على نحو ما ورد خطأ في كتاب لوريا 1976، ص 8)، الذي زعم أن الشعوب البدائية كانت تفكر كما نفكر نحن ولكنها استخدمت مجموعة مختلفة من التصنيفات.

اهتم لوريا في إطار مفصل من النظرية الماركسية بأمور أخرى غير النتائج المترتبة على الكتابية، مثل «الاقتصاد الفردي غير المنظم، القائم على الزراعة» و«بدايات الاقتصاد الجماعي» (1976،-ص 14)، وهو لا يعبر عن نتائجه بشكل منظم، بمصطلحات ثنائية الشفاهية-الكتابية. ولكن تقرير لوريا يعالج في واقع الأمر، رغم الأطر الماركسية المفصلة التي أقام عمله عليها، الاختلافات بين الشفاهية والكتابية. فهو يضع الأشخاص الذين اتخذهم عينة على مقياس يتراوح بين الأمية ومستويات متنوعة من الكتابية المتوسطة، وتقع مادته بشكل واضح في طبقات العمليات العقلية القائمة على الشفاهية في مقابل تلك القائمة على الكتابة. والتقابلات التي تظهر بين الأميين (الذين يشكلون معظم أفراد عينته) والكتابيين تقابلات بارزة وذات دلالة مؤكدة (ولوريا نفسه يلاحظ هذه الحقيقة غالبا بشكل واضح) وتكشف هذه التقابلات عما يكشفه عمل كاروثرز كذلك سواء منه ما لاحظه بنفسه أو استشهد به عن سواه (1959): وهو أن الأمر يحتاج إلى درجة متوسطة من الكتابية لإحداث اختلاف هائل في عمليات التفكير.

جمع لوريا ومساعدوه مادتهم من خلال أحاديث طويلة مع أفراد العينة

في جو طبيعي كالمقهى، طارحين أسئلة البحث نفسه بشكل غير رسمي، في صورة مألوفة مثل الألغاز المعروفة لدى هؤلاء الأفراد. وهكذا بذلت أقصى الجهود لتوجيه الأسئلة في المحيط الخاص بالعينة التي لم يكن أفرادها قادة في مجتمعاتهم، ولكن كان هناك من الأسباب ما يقنعنا بأنهم كانوا يتسمون بمستوى عادي من الذكاء يجعلهم ممثلين للثقافة التي ينتمون إليها تماما. ومن النتائج التي توصل إليها لوريا يمكن ملاحظة ما يلي منها لما له من أهمية خاصة هنا.

1- ميز أفراد العينة الأميون (الشفاهيون) الأشكال الهندسية بأن نسبوا إليها أسماء أشياء، وليس مجردات من مثل الدوائر والمربعات وغيرها. فسموا الدائرة طبقا، أو منخلا، أو دلوا، أو ساعة، أو قمرا، والمربع سموه مرآة أو بابا أو بيتا، أو لوحا لتجفيف المشمش. وهكذا ميز أفراد عينة لوريا الرسوم بوصفها تمثيلات لأشياء حقيقية كانوا يعرفونها، فهم لم يسبق لهم أبدا أن تعاملوا مع دوائر أو مربعات مجردة ولكن مع أشياء مجسدة. ومن ناحية أخرى فإن طلاب مدرسة المعلمين من الذين تلقوا قدرا من التعليم ميزوا الأشكال الهندسية بأسماء هندسية تصنيفية الدوائر، والمربعات، والمثلثات، وغيرها (1976، ص 32-39). لقد تدربوا على أن يعطوا إجابات داخل الفصل، وليس استجابات من واقع الحياة.

2- قدمت لأفراد العينة رسومات لأربعة أشياء، ثلاثة منها تنتمي إلى صنف بعينه والرابع إلى صنف آخر، وسئلوا أن يجمعوا معا تلك الرسوم المتشابهة أو التي يمكن وضعها في مجموعة واحدة أو إدرجها تحت كلمة واحدة. وكانت إحدى المجموعات تتكون من رسوم لأشياء مثل: مطرقة، ومنشار، وزند الخشب [5]، وبليطة. أما أفراد العينة الأميون فلم ينظروا إلى المجموعة بشكل منتظم في عبارات تصنيفية (ثلاث أدوات، وزند الخشب ليس بأداة) ولكن في عبارات خاصة بمواقف عملية (تفكير عياني)-دون الإشارة على الإطلاق إلى تصنيف المجموعة بوصفها «أدوات» فيما عدا زند الخشب. ولو كنت عاملا تستخدم أدوات ورأيت زند الخشب فسوف تفكر في استعمال الأداة معه لا في إبعاد الأداة عما صنعت من أجله، وكل ذلك في لعبة ذهنية شاذة إلى حد ما. وقد قال أحد الفلاحين الأميين، وكان عمره 25 عاما، عن هذه المجموعة: «إنها تبدو جميعا متشابهة. فالمنشار

سوف يقطع زند الخشب والبليطة سوف تفتته إلى قطع صغيرة. ولو كان لي أن أنحي جانبا إحدى هذه الأدوات لنحيت البليطة فهي لا تقوم بوظيفتها كما يقوم بها المنشار (1976، ص 56). ولما أخبر أن المطرقة، والمنشار، والبليطة كلها أدوات فإنه لم يأبه للتصنيف، وأصر على التفكير العياني: «صحيح، ولكن حتى لو كان لدينا أدوات فنحن لا نزال في حاجة إلى خشب وإلا فلن نستطيع أن نبني أي شيء» (المصدر نفسه). ولما سئل عن رأيه في رفض شخص آخر أحد الأشياء في مجموعة أخرى من أربعة عناصر سبق أن شعر هو بأنها جميعا متسقة معا، أجاب «لعل هذا النوع من التفكير يجري في دمه».

في المقابل نجد شابا، عمره 18 سنة، درس في مدرسة القرية لسنتين فقط، يصنف مجموعة مشابهة في عبارات تصنيفية. وليس هذا فحسب، بل إنه أصر على صحة التصنيف موضوع النقاش (1976، ص 74). وكان هناك عامل آخر معرفته بالكتابة ضئيلة للغاية، عمره 56 سنة، خلط بين الجمع العياني والجمع التصنيفي للأشياء على الرغم من غلبة النوع الأخير حيث أعطي مجموعة تتكون من فأس، وبليطة، ومنجل لإكمالها من مجموعة تتكون من منشار وسنبلة وبليطة. فاختار المنشار قائلا: «جميعها أدوات زراعة» ثم فكر واستدرك قائلا عن السنبلة «يمكنك أن تحصدها بالمنجل» (1976، ص 72). وهكذا لم يكن التصنيف المجرد مرضيا على نحو كامل.

وقد أخذ لوريا على عاتقه أحيانا في أثناء حديثه مع أفراد العينة الأميين مهمة تعليمهم بعض مبادئ التصنيف المجرد. غير أن فهمهم لهذه المبادئ لم يكن أبدا قويا، وعندما كانوا يعودون لحل مشكلة بأنفسهم كانوا ينقلبون إلى التفكير الموقفي عوضا عن التفكير التصنيفي (1976، ص 67). لقد كانوا مقتنعين بأن التفكير غير العملي، أي التفكير التصنيفي، ليس مهما، وأنه غير مثير، ويجعل الأشياء مبتذلة (1976، ص 54- 55). وإن المرء ليتذكر وصف مالينوفسكي (1923، ص 502) للطريقة التي يسمى بها «البدائيون» (الشفاهيون) أنواع الحيوان والنبات المفيدة لهم في حياتهم وكيف يعاملون الأشياء الأخرى في الغابة على أنها خلفية عامة غير مهمة: «هذه شجيرة فحسب». وهذا «مجرد حيوان طائر».

3- نحن نعرف أن المنطق الصوري من اختراع الثقافة اليونانية بعد أن

استوعبت تقنية الكتابة الأبجدية، الأمر الذي جعل نوع التفكير الذي تسمح به الكتابة الأبجدية جزءا ثابتا من مصادر هذه الثقافة العقلية. وفي ضوء هذه المعرفة، تعد تجارب لوريا مع ردود فعل الأميين للتفكير الصوري القياسي والاستدلالي عظيمة الدلالة فقد بدا-باختصار-أن أفراد عينته الأميين لا يلجأون إلى عمليات التفكير الصوري القياسي على الإطلاق ولكن ذلك لا يعني أنهم لا يستطيعون أن يفكروا، أو أن تفكيرهم لم يكن محكوما بالمنطق، بل يعني أنهم رفضوا حشر تفكيرهم في الأشكال المنطقية الخالصة، لأن هذه الأشكال بدت لهم غير مثيرة. ولماذا ينبغي أن تكون مثيرة؟ إن الأقيسة المنطقية تنتمي إلى الفكر، ولكن في الأمور العملية لا أحد يتصرف بوساطة الأقيسة المنطقية التي صيغت صياغة صورية.

المعادن الثمينة لا تصدأ. الذهب معدن ثمين. هل يصدأ أم لا؟ تضمنت الإجابات التي تلقاها لوريا عن هذا التساؤل: «هل تصدأ المعادن الثمينة أم لا؟ هل يصدأ الذهب أم لا ؟» (فلاح، عمره 18 سنة)، «المعدن الثمين يصدأ. الذهب الثمين يصدأ» (فلاح أمي عمره 34 سنة) (1976، ص 104). في أقصى الشمال حيث يكثر الثلج كل الدببة بيضاء. نوفايا زمبلا تقع في أقصى الشمالي وهناك دائما ثلج. ما لون الدببة هناك؟. هاك استجابة تقليدية، «لا أعرف. لقد شاهدت دبا أسود. ولم يسبق لي أن شاهدت أي دببة أخرى.. فكل مكان فيه حيواناته الخاصة به»(1976، ص 108- 109). ذلك أن المرء يعرف لون الدببة بالنظر إليها. ومن ذا الذي سمع من قبل في الحياة العملية بمحاولة التعرف على لون الدب القطبي بالقياس العقلي؟ وكيف لي أن أعرف على نحو جازم أن كل الدببة بيضاء اللون في بلد يكثر فيه الثلج؟ وعندما طرح القياس المنطقي على رئيس مزرعة جماعية عمره 45 سنة وتعليمه غاية في الضآلة استطاع أن يجيب عن السؤال قائلا «جريا على ما تقول، ينبغي أن تكون جميعا بيضاء. (1976، ص 114). وهنا يبدو أن عبارة «جريا على ما تقول» تشير إلى الوعي بالبنيات العقلية الشكلية. أي أن القليل من الكتابية تقطع بصاحبها شوطا طويلا. لكن التعليم المحدود الذي تلقاه رئيس المزرعة جعله من الناحية الأخرى أكثر ارتياحا في عالم الحياة الإنساني المباشر مما هو في عالم التجريدات الخالصة، فعبارة «جرياً على ما تقول» تعني.. «إنها مسؤوليتك، وليست مسؤوليتي إن كانت

النتيجة هي هذه».

وقد أوضح جيمس فرناندز (1980) بالإشارة إلى عمل لمايكل كول وسيلفيا سكربنر عن ليبيريا (1973) أن القياس المنطقي تام في ذاته، من حيث إن نتائجه مشتقة من مقدماته فقط. وقد لاحظ أن الأشخاص غير المتعلمين أكاديميا ليسوا على دراية بهذه القاعدة الإجرائية الخاصة، بل هم أكثر ميلا في تفسيرهم لبعض التعبيرات، سواء في قياس منطقي أو في غيره، إلى أن يذهبوا إلى ما وراء التعبيرات نفسها، على نحو ما يفعل المرء عادة في مواقف الحياة الواقعية. أو في الألغاز (الشائعة في كل الثقافات الشفاهية). وأود أنا أن أضيف إلى ذلك أن القياس المنطقي يغدو بذلك نصا يتميز بكونه ثابتا، منفصلا معزولا. وهذه الحقيقة تظهر الأساس الكتابي للمنطق بشكل جلي. فاللغز ينتمي إلى العالم الشفاهي. وحل اللغز، يتطلب براعة. والمرء فيها يعتمد على معرفة تتجاوز كلمات اللغز نفسها، وغالبا ما تكون هذه المعرفة عميقة في اللاوعي.

4- في بحث لوريا الميداني، قوبلت الأسئلة التي تتطلب تعريفات للأشياء بالمقاومة حتى عندما كانت تلك الأشياء مجسدة تماما. فمثلا قوبل طلب مثل: «حاول أن تشرح لي ما الشجرة» بهذه الإجابة من فلاح أمي، عمره 22 سنة: «ولماذا أفعل؟ كل واحد يعرف ما الشجرة، إنهم لا يحتاجون مني إلى أن أخبرهم» (1976، ص 86). إذ ما فائدة التحديد عندما يكون محيط الحياة الواقعية مرضيا بلا حدود أكثر من التعريف؟ لقد كان الفلاح على حق في الأساس؛ فليس ثمة سبيل إلى تفنيد عالم الشفاهية الأولية، وكل ما تستطيع أن تفعله هو أن تدبر عنه نحو عالم الكتابية.

وسؤال مثل: «كيف تعرف الشجرة بكلمتين؟ يجد إجابة مثل: بكلمتين؟ شجرة تفاح، دردار، حور. وسؤال آخر مثل: «لنقل إنك ذهبت إلى مكان حيث لا توجد سيارات. ماذا سوف تقول للناس (عن ماهية السيارة)؟، يقابل برد مثل: «إذا ذهبت، فسوف أقول لهم إن الأتوبيسات لها أربع سيقان، كراسي في الأمام للناس كي يجلسوا عليها، وسقف من أجل الظل ومحرك. ولكن لو جئت للحق، سوف أقول لهم: «عندما تركب سيارة وتسير بك، فسوف تكتشف ما هي السيارة». ومع أن المتكلم هنا يسرد بعض الملامح العامة فهو يتحول عنها في النهاية إلى الخبرة الشخصية الموقفية. (1976،

ص 87)

وفي المقابل، قال عامل متعلم في مزرعة جماعية. عمره 30 سنة: «إنها مصنوعة في مصنع وتستطيع أن تقطع في رحلة واحدة المسافة التي تستغرق عشرة أيام على الحصان-إنها تجري بهذه السرعة. وهي تستخدم النار والبخار. علينا في البداية أن نوقد النار حتى يبدأ الماء في تكوين البخار الساخن-البخار يعطي الماكينة قوتها.. أنا لا أعرف ما إذا كان ثمة ماء في السيارة، لا بد أن فيها ماء. لكن الماء ليس كافيا، فالسيارة تحتاج كذلك إلى نار «1976، ص90). ورغم أن العامل لم يكن على دراية كافية، فقد بذل جهدا كي يعرف السيارة. وليس تعريفه، مع ذلك، وصفا جامعا مانعا لمظهر السيارة المرئي-فهذا النوع من الوصف يتجاوز قدرة العقل الشفاهي-ولكنه تعريف مصوغ بلغة تتفق وما تفعله السيارة.

5- واجه أفراد عينة لوريا الأميون صعوبة في القيام بنقد ذاتي واضح. فالنقد الذاتي يتطلب قدرا معينا من تفكيك الموقف. إنه يدعو إلى عزل النفس، النفس التي يدور حولها العالم المعيش كله بالنسبة لكل فرد، كما يدعو إلى إزالة مركز كل موقف (آخر) من ذلك الموقف بدرجة تسمح للمركز، أي النفس، بأن يفحص ويوصف. ولم يضع لوريا أسئلته إلا بعد حديث مطول عن خصائص الناس واختلافاتهم الفردية (1976، ص 148). سئل رجل عمره 38 سنة، من معسكر رعي جبلي (1976، ص 150): «أي نوع من الناس أنت؟ كيف هي شخصيتك؟ ما صفاتك الحميدة وما عيوبك؟ كيف تصف نفسك؟» فقال: «لقد أتيت إلى هنا من أش-كرجان. كنت فقيرا معدما، والآن أنا متزوج ولي أولاد». «وهل أنت راض عن نفسك أو أنك تود أن تكون مختلفا؟ : «لو كان لدي قطعة أرض أكبر قليلا لأزرع فيها بعض القمح لكان الأمر أفضل». وهنا نجد أن الأمور الخارجية تتطلب الاهتمام. أما الإجابة عن سؤال: «وما عيوبك؟» فكانت: «هذه السنة زرعت بودا (وزن روسي يساوي 36 رطلا تقريبا) من القمح، ونحن بالتدريج نتدارك العيوب». وهذه إشارة إلى مواقف خارجية إضافية. وأضاف: «الناس يختلفون-فيهم الهادئ، وفيهم حاد المزاج، وبعضهم ذاكرته ضعيفة أحيانا «أما عن سؤالكم: «ماذا ترى في نفسك؟» (فأقول لكم:) «سلوكنا طيب-فلو كنا أناسا سيئين لما احترمنا أحد» (1976، ص 15). إن التقويم الذاتي مفرغ في تقييم جماعي.

وعندما سئل فلاح عمره 36 سنة، عن أي نوع من الناس هو، أجاب في تلقائية مؤثرة «كيف لي أن أحكي عن قلبي؟ ماذا أستطيع أن أقول عن شخصيتي؟ اسأل الآخرين، إنهم يستطيعون أن يخبروك عني. أما أنا فلا أقدر أن أقول أي شيء». إن الحكم على الفرد يأتي من الخارج، وليس من الداخل.

تلك كانت بعض من نماذج لوريا الكثيرة، ولكنها نماذج ممثلة. وربما استطاع المرء أن يجادل في أن الاستجابات لم تكن في أكمل صورها بسبب عدم اعتياد أصحابها أن يسألوا مثل هذه الأسئلة بصرف النظر عن مهارة لوريا في وضع أسئلته بصيغة الألغاز التي يألفونها. لكن عدم الاعتياد هذا هو بالتحديد موضع النظر، فالثقافة الشفاهية ببساطة لا تتعامل مع موضوعات مثل الأشكال الهندسية، والتصنيفات المجردة، وعمليات التفكير المنطقية الصورية، والتعريفات، أو حتى الأوصاف الشاملة، أو النقد الذاتي أمام الآخرين، وهي أمور لا تنتمي إلى الفكر ذاته بل إلى الفكر المشكل بالنصوص. وأسئلة لوريا هي أسئلة فصل دراسي، وترتبط باستخدام النصوص، وهي في الحقيقة شديدة الشبه بأسئلة اختبار الذكاء التقليدية المبتكرة على يد الكتابيين أو تتطابق معها. وهي أسئلة مشروعة، إلا أنها تأتي من عالم لا يعيش فيه الإنسان الشفاهي الذي يطلب منه الإجابة عنها.

واستجابات العينة توحي بأنه ربما كان من المحال إجراء اختبار كتابي أو حتى شفوي وضع وفق خلفية كتابية لتحديد القدرات العقلية المحلية لأشخاص من ثقافة شديدة الاعتماد على الشفاهية تحديدا صحيحا. ويلاحظ جلادوين (1970، ص 219) أن أهل جزر بولاوت Pulawat Islandes في جنوب المحيط الهادي يحترمون ملاحيهم، الذين ينبغي عليهم أن يكونوا على درجة عالية من الذكاء لاكتساب مهارتهم المعقدة الصعبة، وذلك ليس لأنهم يعدونهم «أذكياء» بل لأنهم ملاحون جيدون وحسب. وعندما سأل كارينجتون (1974، ص61) شخصا من أفريقيا الوسطى عن رأيه في ناظر مدرسة القرية الجديد أجاب: «فلنراقب قليلا كيف يرقص» فالشفاهيون يقيسون الذكاء ليس باستخلاصه من أسئلة مأخوذة من كتاب مدرسي بل من الواقع المرصود في سياقات عملية.

إن توجيه الأسئلة التحليلية من هذا النوع للطلبة أو سواهم يأتي في مرحلة متأخرة جدا من النصية، فهذه الأسئلة مفقودة ليس في الثقافات الشفاهية فحسب بل في الثقافات الكتابية أيضا. وأسئلة الاختبار الكتابي لم تدخل في الاستخدام العام (في الغرب) إلا بعد أن تمكنت الطباعة من التأثير في الوعي، أي بعد اختراع الكتابة بآلاف السنين. واللاتينية القديمة ليس بها كلمة مقابلة لكلمة «اختبار»، من قبيل ما «يقدم إلينا» اليوم ونحاول أن «نجتازه» في المدرسة. وقد كان التعليم الأكاديمي في الأجيال القليلة الماضية في الغرب، ولعله لا يزال في معظم أنحاء العالم اليوم، يتطلب من التلاميذ في الصف أن «يسمعوا» بمعنى أن يستظهروا شفاهيا أمام المدرس أقوالا (صيغا تمثل التراث الشفاهي) حفظوها من خلال التعليم في الصف أو من الكتب المدرسية (أونج 1967 ب، ص 53-76).

إن على أنصار اختبارات الذكاء أن يتحققوا من أن أسئلة اختبار الذكاء العادي عندنا صيغت لتناسب نوعا خاصا من الوعي، وهو وعي مشروط على نحو عميق بالكتابة والطباعة، أي ما يطلق عليه «الوعي الحديث» (برجر 1978). وربما كان من المتوقع بشكل طبيعي أن يستجيب شخص عالي الذكاء من ثقافة ذات بقايا شفاهية إلى نوع الأسئلة التي وجهها لوريا، على نحو ما فعل كثير من أفراد عينته، وذلك ليس بإجابة السؤال الذي يبدو لا معني له، ولكن بمحاولة تحديد السياق المحير الكلي (فالعقل الشفاهي يتعامل مع الكليات) كأن يسأل الشخص: لماذا يسألني هذا السؤال الغبي؟ ماذا يحاول أن يفعل؟ (انظر كذلك أونج 1978، ص 4) «ما الشجرة؟» هل يتوقع مني حقا أن أرد على ذلك وقد شاهد هو وكل إنسان آخر آلافا من الأشجار؟ أما الألغاز فأستطيع أن أتعامل معها. ولكن هذا ليس لغزا هل هي لعبة؟ بالطبع هي لعبة، إلا أن الشخص الشفاهي ليست لديه ألفة بقواعد هذه اللعبة. أما أولئك الذين يسألونه هذه الأسئلة فقد عاشوا منذ طفولتهم في ظل وابل من أسئلة مشابهة، وهم على غير وعي بأنهم يستخدمون قواعد خاصة.

ويمكن، في مجتمع كتابي إلى حد ما، مثل مجتمع عينة لوريا، أن يتوافر لدى الأميين، خبرة بالتفكير المنظم كتابيا عند الآخرين، وغالبا ما تتوافر لديهم بالطبع هذه الخبرة. فهم، على سبيل المثال، سيكونون قد سمعوا

شخصا ما يقرأ موضوعات مكتوبة، أو استمعوا إلى محادثات مثل تلك التي لا تدور إلا بين المتعلمين. ومن مزايا عمل لوريا أنه يبين أن هذه الخبرة العابرة بالمعرفة المنظمة كتابيا ليس لها تأثير واضح في الأميين على الأقل في حدود عينته. فلكي تؤثر الكتابة في عمليات التفكير ينبغي أن يستوعبها الشخص داخليا.

والأشخاص الذين استوعبوا الكتابة لا يكتبون فقط بل يتكلمون بالطريقة الكتابية بمعنى انهم ينظمون، بدرجات متفاوتة، تعبيرهم الشفاهي في أنماط فكرية ولغوية لم تكن لتتأتى لهم لو لم يكونوا ممارسين للكتابة. وبما أن النظام الشفاهي للفكر لا يتبع هذه الأنماط، فإن الكتابيين ينظرون إليه بوصفه نظاما ساذجا. غير أن التفكير الشفاهي يمكن أن يكون بالغ الرهافة وتأمليا بطريقته. ويمكن أن يعطينا رواة قصص الحيوانات الفلكلورية في نفاهو Navaho [(6)] شروحا دقيقة للنقاط المختلفة المتضمنة في هذه القصص لفهم الأمور المعمدة في الحياة الإنسانية، سواء كانت أمورا فسيولوجية أو نفسية أو أخلاقية. وهؤلاء الرواة على وعي تام بأشياء مثل التناقضات الجسمانية (كأن يكون للقيوط مثلا (وهو ذئب صغير يعيش في شمال أمريكا) عيون كالكرات الكهرمانية، ومثل الحاجة إلى تفسير عناصر في القصص تفسيرا رمزيا (تولكن 1976، ص 156). والفرضية القائلة إن الشفاهيين أناس غير أذكياء في الأساس، وإن طرق تفكيرهم «ساذجة» تشبه التفكير الذي جعل الدارسين على مدى قرون يفترضون خاطئين أن قصائد هومروس لابد أنها كتبت كتابة مادامت على هذه الدرجة من البراعة. كذلك لا ينبغي أن نتخيل أن الفكر المؤسس شفاهيا فكر «سابق للمنطق» أو «غير منطقي» بأي معنى تبسيطي-كأن نظن أن الشفاهيين لا يفهمون العلاقات السببية، فهم يعرفون تماما أنك إذا دفعت بشدة شيئا متحركا، فإن الدفعة تسبب حركة هذا الشيء. أما الذي لا يعرفونه حقا فهو أنهم لا يستطيعون أن ينظموا تسلسلات دقيقة من الأسباب بالطريقة التحليلية المتتابعة خطيا التي لا يمكن إنشاؤها إلا بمساعدة النصوص. أما السلاسل التي ينتجونها، مثل سلاسل الأنساب، فليست تحليلية بل تجميعية. لكن الثقافات الشفاهية يمكن أن تنتج نظما معقدة وذكية وجميلة للفكر والخبرة على نحو مدهش. ومن الضروري أن نناقش بعض عمليات الذاكرة الشفاهية.

لكي نفهم كيف يفعلون ذلك.

عملية الحفظ الشفاهي

تعد مهارة حفظ الكلام مسألة لها قيمتها المتعارف عليها في الثقافات الشفاهية. لكن الطريقة التي تعمل بها الذاكرة اللغوية في أشكال الفن الشفاهي جد مختلفة عما تخيله عامة الكتابيين في الماضي. ففي الثقافة الكتابية يتم الحفظ الحرفي عموما من خلال نص يعود إليه الحافظ كلما دعت الضرورة كي يحسن مستوى حفظه ويختبره. وقد افترض الكتابيون في الماضي بشكل عام أن الحفظ الشفاهي في الثقافة الشفاهية كان يحقق في العادة الهدف نفسه وهو الحفظ الحرفي المطلق. أما كيفية التثبت من هذا الحفظ قبل أن تعرف التسجيلات الصوتية فأمر غير واضح، ذلك أنه في غياب الكتابة، كان السبيل الوحيد لاختبار استظهار مقاطع طويلة هو تسميع شخصين أو أكثر لها معا في الوقت نفسه. أما التلاوات المتعاقبة فلا يمكن التحقق من مطابقة إحداها للأخرى. لكن التلاوات المتزامنة لم تكن أمرا يسعى له الناس. أما الكتابيون فقد اكتفوا بافتراض أن الذاكرة الشفاهية الهائلة كانت تعمل بشكل ما طبقا للنموذج النصي الخاص بهم.

وقد أحدث عمل ميلمان باري وألبرت لورد ثوره في تحديد طبيعة الذاكرة اللفظية في الثقافات الشفاهية الأولية على نحو أكثر واقعية، فقد سلط عمل باري الذي تناول فيه القصائد الهومرية الضوء على المشكلة، وراح باري يعرض كيف أن الإلياذة والأوديسة كانتا إبداعا شفاهيا أساسا، بصرف النظر عن الظروف التي أدت إلى تدوينهما. وللوهلة الأولى، يبدو أن هذا الاكتشاف قد أكد افتراض الحفظ الحرفي. إذ كيف كان يمكن لمغن أن ينتج عند الطلب سردا متكونا من آلاف من الأبيات سداسية التفعيلة، وهي مجموع الأبيات التي تتكون منه هاتان الملحمتان، دون أن يكون قد حفظها كلمة كلمة؟ إن الكتابيين الذين يستطيعون أن ينشدوا قصائد موزونة مطولة عند الحاجة لا بد أن يكونوا قد حفظوها حرفيا من نصوص مكتوبة. غير أن باري (1928، انظر باري 1971) مهد السبيل إلى مدخل جديد يمكن أن يفسر مثل هذا الإنتاج تفسيرا حسنا جدا بعيدا عن الحفظ الحرفي. إذ

أظهر باري كما بينا في الفصل الثاني أن الأوزان السداسية لم تكن مصنوعة من وحدات قوامها الكلمات بل من وحدات تتكون من صيغ أو من مجموعات من الكلمات للتعامل مع الموضوعات التقليدية، وكل صيغة مشكلة بحيث يمكن سلكها في بيت سداسي. وكان لدى الشاعر مفردات هائلة من العبارات سداسية الوزن. وكان يستطيع بمساعدة هذه العبارات أن ينظم أبياتا موزونة صحيحة إلى ما لا نهاية، ما دام يتعامل مع موضوعات تقليدية.

وهكذا الأمر، كان الشاعر في القصائد الهومرية يضفي على كل من أوديسيوس وهكتور وأثينا وأبوللو والشخصيات الأخرى نعوتا وأفعالا تسلكهم في البحر الشعري بإحكام عندما يكون على أي منهم، على سبيل المثال، أن يقول شيئا. وعبارة Metephe Polymetis Odysseus (هنا تكلم أوديسيوس الماهر) أو Prosephe Polymetis Odysseus (حينئذ رفع أوديسيوس الماهر صوته) ترد 72 مرة في القصائد (ميلمان باري 1971، ص 51). وأوديسيوس (ماهر) Polymetis ليس لأنه ماهر فحسب، بل كذلك لأنه من دون النعت لا يستطيع أن يدخل في البيت الشعري بسهولة. وكما لوحظ من قبل، فإن مدى مناسبة هذه النعوت الهومرية وغيرها للمواطن التي ترد فيها قد بولغ فيه دون تمحيص. فلدى الشاعر آلاف من الصيغ الوزنية العاملة على نحو مشابه يمكنها أن تلبي حاجاته الوزنية المتنوعة فيما يتصل بأي موقف تقريبا: سواء تعلق بشخص، أو شيء، أو فعل. وفي الواقع، ترد معظم الكلمات في الإلياذة والأوديسة بوصفها أجزاء من صيغ يمكن تحديدها.

وقد أظهر عمل باري أن الصيغ الموزونة المفصلة مسبقا كانت تتحكم في إنشاء الملحمة اليونانية القديمة، وأن الصيغ يمكن نقلها من موضع إلى آخر بسهولة تامة دون تعارض مع خط القصة أو نغمة الملحمة. فهل بدل الشعراء الشفاهيون في مواضع الصيغ حقا بحيث اختلفت صور التعبير المفردة المنتظمة وزنيا في كلماتها؟ أو أن القصة كانت محفوظة حرفيا، ولذلك كانت تؤدى بالطريقة نفسها في كل مرة؟ ولما كان شعراء العصر الهومري الذين سبقوا تدوين النص قد ماتوا جميعا منذ ما يزيد على ألفي سنة فانه ليس بالإمكان تسجيل أصواتهم من أجل الحصول على دليل مباشر. لكن الدليل المباشر كان متاحا من خلاله رواة أحياء في (ما كان يسمى) يوغسلافيا المعاصرة، وهي بلد مجاور لليونان القديمة ومتداخل معها. فقد وجد باري

أن هؤلاء الشعراء ينشئون سردا ملحميا شفاهيا لا يسنده نص مكتوب. وكانت قصائدهم السردية، مثل قصائد هومروس، موزونة ومؤسسة على الصيغ، على الرغم من أن بحر شعرهم تصادف أنه كان مختلفا عن الوزن اليوناني القديم سداسي التفعيلة، وقد واصل لورد عمل باري ووسعه، فجمع مجموعة ضخمة من التسجيلات الشفاهية لشعراء السرد اليوغسلاف المعاصرين أودعها في مجموعة باري في جامعة هارفارد.

ومعظم هؤلاء الشعراء الأحياء السلافيين الجنوبيين-وفي الحقيقة كل الممتازين منهم-أميون. ذلك أن تعلم القراءة والكتابة يعوق الشاعر الشفاهي، كما اكتشف لورد إذ إن هذا التعلم يدخل في عقل الشاعر مفهوم النص بصفته متحكما في السرد، وبذلك يتدخل في عمليات الإنشاء الشفاهي، تلك العمليات التي ليس لها علاقة بالنصوص بل هي «تذكر أغاني كانت تغنى» بيبودي 1975، ص 216).

وتتصف ذاكرة الشعراء الشفاهيين فيما يتصل بالأغاني بالسرعة والحيوية: فلم يكن أمرا «غير عادي» أن يكون هناك شاعر ملحمي يوغسلافي يغني «في دقيقة واحدة من عشرة إلى عشرين بيتا يشمل الواحد منها عشرة مقاطع الورد 1960، ص 17). ومع ذلك، فإن المقارنة بين الأغاني المسجلة تكشف عن أنها، برغم انتظامها وزنيا، لم تغن أبدا بالطريقة نفسها مرتين. صحيح أن الصيغ هي هي، وأن الموضوعات كانت تتكرر، لكنها كانت تنظم بشكل مختلف في كل مرة، حتى على لسان الشاعر نفسه، اعتمادا على رد فعل الجمهور، ومزاج الشاعر أو طبيعة المناسبة، وعلى عوامل اجتماعية ونفسية أخرى.

وقد ألحقت بالتسجيلات الحية لأداء شعراء الملاحم المعاصرين مقابلات شخصية مسجلة شفاهيا. وقد تبين من هذه المقابلات، ومن الملاحظة المباشرة، كيف يتعلم الشعراء. إنهم يتعلمون بالاستماع لشهور وسنوات إلى شعراء آخرين لا ينشدون قصة بالطريقة نفسها مرتين، بل يستخدمون مرارا وتكرارا صيغا معروفة في موضوعات معروفة. والصيغ بطبيعة الحال متنوعة إلى حد ما، مثلما هي الموضوعات، وسوف يختلف إنشاد هذا الشاعر لتلك القصة عن إنشاد ذلك الشاعر للقصة ذاتها. لا شك أن هناك من العبارات ما يتميز بها شاعر معين. لكن المواد والموضوعات والصيغ

واستخداماتها تنتمي جميعا بشكل جوهري إلى تقليد متكامل يمكن تحديده بوضوح. والأصالة لا تتبدى من خلال طرح عناصر جديدة بل من خلال إدخال العناصر التقليدية بشكل فعال في كل موقف على حدة أو أمام أي جمهور جديد.

إن حافظة الشعراء الشفاهيين أمر يلفت النظر، لكن هذه الحافظة لا تشبه نظائرها المرتبطة بحفظ النصوص في الذاكرة حفظا حرفيا. ويندهش الكتابيون عادة عندما يعلمون أن الشاعر الذي يخطط لإنشاد القصة التي استمع إليها مرة واحدة فحسب يريد غالبا أن ينتظر يوما أو نحو ذلك بعد سماعه إياها قبل أن يعيدها بنفسه. أما حفظ النص المكتوب فيضعفه تأجيل روايته عادة. والشاعر الشفاهي لا يتعامل مع النصوص أو في إطار نصي. بل هو يحتاج وقتا يدع فيه القصة تغوص إلى مخزونه من الموضوعات والصيغ، وقتا تصبح فيه القصة جزءا من نفسه. وفي استعادة القصة وإعادة روايتها، لا يكون هذا الشاعر بأي معنى كتابي قد «حفظ» الأداء الوزني للقصة من خلال رواية مغن آخر-وهي رواية تكون قد ذهبت إلى الأبد في أثناء عكوف المغني الجديد على القصة من أجل روايته الخاصة (لورد 1960، ص 20-29). فالمواد الثابتة في ذاكرة الشاعر هي بمثابة طوف من الثيمات والصيغ التي منها تبنى كل القصص على أنحاء مختلفة.

ومن أكثر الاكتشافات دلالة في عمل لورد اكتشافه أنه على الرغم من أن المغنين يعلمون بأن الأغنية الواحدة لا يغنيها أي اثنين منهم على النحو نفسه تماما، فإن كل مغن منهم سوف يدعي أنه قادر على إعادة غناء روايته للأغنية سطراً سطرا وكلمة كلمة في أي وقت، بل غناء الشيء نفسه حتى بعد مرور عشرين سنة (لورد 1960، ص 27). ولكن عندما نسجل أداءهم لكلمات الأغنية التي يزعمون أنها متطابقة لدى غنائهم لها عدة مرات ونقارن بعضها مع بعض، فإننا نجد أنها ليست متطابقة على الإطلاق، مع أن من الواضح أن صيغ الأغنية هي صيغ من حكاية واحدة. وقد فسر لورد (1960، ص 28) هذه النقطة بقوله: إن زعم المغني أنه يستطيع الإعادة «كلمة كلمة وسطرا سطرا» هو طريقته في القول إن هذه الصيغة «تشبه» تلك. ومن الواضح أن «السطر» مفهوم مأخوذ من فكرة النص بل إن مفهوم «الكلمة» بوصفها شيئا منفصلا بعيدة عن تيار الكلام هو أيضا مفهوم

يستند إلى فكرة النص. وقد لفت جودي (1977، ص 115) النظر إلى أن اللغة الشفاهية تماما التي تحتوي على مصطلح يدل على الكلام بشكل عام، أو على الوحدة الإيقاعية من الأغنية، أو على قول بعينه، أو على موضوع ما ربما خلت من مصطلح جاهز للـ«كلمة» بوصفها وحده معزولة، أي «جزءا» من الكلام، كما في عبارة، «تتكون الجملة الأخيرة هنا من ست وعشرين كلمة لكن أهذا الرقم صحيح؟ فربما كان هناك ثمان وعشرون كلمة. وأنت إذا لم تكن تكتب، فهل ستعتبر عبارة Text based كلمة واحدة أم اثنتين[*4] فالإحساس بالكلمات بوصفها عبارات منفصلة دلاليا أمر تعززه الكتابة التي تتميز، هنا كما في أماكن أخرى بنزعة استقلالية، وانفصالية. (لنلاحظ ميل المخطوطات المبكرة إلى عدم فصل الكلمات بعضها عن البعض الآخر فصلا واضحا، بل للربط بينها معا.)

ومما له دلالته أن المغنين الأميين الذين يعيشون في نطاق الثقافة الكتابية الواسعة الانتشار في (ما كان يعرف ب) يوغسلافيا الحديثة يتخذون مواقف تجاه الكتابة ويعبرون عنها الورد 1960، ص 28). فنراهم يعجبون بالكتابية ويعتقدون أن المتعلم يستطيع أن يفعل ما يفعلون بشكل أفضل، كأن يعيد خلق أغنية مطولة بعد سماعه إياها مرة واحدة. لكن هذا هو بالتحديد ما لا يستطيعه الكتابيون، أو هم لا يفعلونه إلا بشيء من الصعوبة. وكما ينسب الكتابيون إنجاز أنواع كتابية إلى الرواة الشفاهيين، فكذلك ينسب الرواة الشفاهيون إنجازات شفاهية إلى الكتابيين.

وقد أوضح لورد (1960) منذ وقت مبكر قابلية التحليل الصيغي-الشفاهي للتطبيق على الإنجليزية القديمة (بيوولف)، وأوضح آخرون طرقا متنوعة تساعد من خلالها المناهج الصيغية-الشفاهية على شرح الإنشاء الشفاهي أو بقايا مثل هذا الإنشاء في العصور الوسطى الأوروبية، في الألمانية، والفرنسية، والبرتغالية، وغيرها من اللغات (انظر فولي 1980 ب). وقد وثق العمل الميداني في كل أرجاء الكرة الأرضية العمل الذي قام به باري وتوسع فيه، وزاد عليه لورد إلى حد بعيد وبشكل مكثف في يوغسلافيا. فمثلا يصف جودي (1977، ص 118- 119) كيف أن الدعاء إلى البجر Bagre، بين جماعات اللوداجا في شمالي غانا، وهو مثل الصلاة إلى الرب لدى المسيحيين، «شيء يعرفه كل فرد». غير أن روايات الدعاء غير ثابتة على

الإطلاق. والدعاء يتكون من «دستة من السطور أو نحو ذلك»، وإذا كنت تعرف اللغة، مثل جودي، وشرعت في نطق الجملة الافتتاحية، فربما استأنف المستمع إليك الجملة اللازمة [7] في الدعاء، مصححا أي أخطاء تقع فيها. غير أن تسجيل الدعاء يكشف عن إمكان تنوع كلماته تنوعا مبينا من تلاوة إلى أخرى، حتى في حالة تلاوته على لسان الفرد نفسه، بله الأفراد الذين سوف يصححونك عندما لا تتفق روايتك مع روايتهم (الحالية).

وتوضح اكتشافات جودي هنا، واكتشافات آخرين (أوبلاند 1975 , 1976) أن الشفاهيين يسعون حقا في بعض الأحيان إلى التكرار الحرفي لقصائد أو لأشكال أخرى من الفن الشفاهي. فما مدى نجاح مسعاهم؟ إنه ضئيل جدا في أغلب الأحيان بالمعايير الكتابية. ويصف أوبلاند (1976، ص 114) الجهود الحثيثة التي يبذلها الرواة في جنوب أفريقيا للتوصل إلى التكرار الحرفي، لكن النتيجة هي أن أي شاعر في المجتمع سوف يكرر القصيدة التي تتقاطع في اختباري المحدود مع الروايات الأخرى بنسبة ستين في المائة على الأقل. ولا يتناسب النجاح مع الطموح هنا. فنسبة ستين في المائة في صحة الحفظ الحرفي في الذاكرة لن تكسب طالبا «يسمع» نصا أو ممثلا في مسرح يؤدي دوره إلا درجة جد ضعيفة.

أما الأمثلة الكثيرة لـ «حفظ» الشعر الشفاهي حرفيا في الذاكرة والتي تورد بوصفها دليلا على «إنشاء سابق» من قبل الشاعر، كتلك التي في كتاب فينيجن (1977، ص 76- 82)، فلا تبدو أدق من حيث التكرار الحرفي. وفي الحقيقة، لا تزعم فينيجن أكثر من وقوع «تشابه قوي، يصل أحيانا خطأ إلى درجة التكرار الحرفي (1977، ص 76) ووقوع «تكرار حرفي، سطرا بعد سطر، أكثر كثيرا مما يتوقع المرء من المثال اليوغسلافي» (1977، ص 78، وعن قيمة هذه المقارنات والدلالة الغامضة لمصطلح «الشعر الشفاهي» في كتاب فينيجن، انظر فولي 1979).

غير أن ثمة دراسات حديثة اكتشفت أمثلة على الحفظ الحرفي أكثر دقة بين الشعوب الشفاهية، منها مثال من التعبير اللفظي الشعائري بين قبائل الكونا القاطنة في مناطق قريبة من ساحل بنما، ذكره جول شرزر (1982). وعاد شرزر سنة 1979 بنسخة مكتوبة صنعها للصيغة، ووجد أن الرجل نفسه يستطيع أن يجاري ألفاظ هذه النسخة في أدق تفاصيلها

وعلى الرغم من أن شرزر لا يبين مدى انتشار الصيغة الحرفية موضع النقاش أو ديمومتها لدى أي مجموعة من خبراء الصيغة على مدى حقبة من الزمن، فإن المثال الذي يقدمه يمثل نجاحا واضحا على التكرار الحرفي. (وتبدو الأمثلة التي ضربها شرزر 1982 هامش 3، من فينيجن 1977، على نحو ما ذكرنا قبل، غامضة في أحسن الأحوال، ومن ثم فإنها ليست متساوية مع مثله هو).

ويكشف مثالان آخران شبيهان بمثال شرزر عن أن الإعادة الحرفية للمواد الشفاهية تخضع لقيود لغوية أو موسيقية خاصة ولا تدعمها خلفية شعائرية ويأتي المثال الأول من الشعر الصومالي التقليدي، وهو شعر له نمط وزني يبدو أكثر تعقيدا وصرامة من نمط شعر الملحمة اليونانية القديمة، بحيث لا يمكن للغة أن تتنوع في يسر. ويلاحظ جون وليم جونسون أن الشعراء الصوماليين الشفاهيين «يتعلمون قواعد العروض بطريقة شديدة الشبه بالطريقة التي يتعلمون بها النحو نفسه أو متطابقة معها» (1978 ب، ص 118، انظر كذلك جونسون 1979 أ) وعجزهم عن ذكر قواعد العروض عندهم لا يقل عن عجزهم عن ذكر قواعد النحو في لغتهم. والشعراء الصوماليون عادة لا ينشئون وينشدون في الوقت نفسه، بل ينظمون القصيدة كلمة كلمة في خلواتهم ثم ينشدونها فيما بعد أمام الجمهور، سواء بأنفسهم أو عن طريق منشد آخر: وهذا مثال واضح آخر على الحفظ الحرفي الشفاهي. أما مدى استقرار هذا التعبير اللفظي العدة سنوات، أو لعقد من الزمن، أو غير ذلك) فأمر يحتاج إلى دراسة.

ويبين المثال الآخر كيف يمكن للموسيقى أن تعمل بوصفها قيدا لتثبيت لغة القصة المروية شفاها بحرفيتها. فيصف إرك روتلدج (1981)، بناء على عمله الميداني المكثف في اليابان، تقليدا يابانيا لا يزال موجودا، وإن كان على شكل بقايا، وفيه تنشد قصة الهايك The Tale of The Heikeمصحوبة بالموسيقى، مع بعض الأقسام القليلة ذات «الصوت البشري المنفرد» White Voice الذي لا تصاحبه آلات موسيقية، بالإضافة إلى بعض الفواصل التي تؤدي فيها الآلات الموسيقية عزفا لا تصاحبه الأصوات البشرية. ويقوم بحفظ السرد والمصاحبة الموسيقية تلاميذ، يبدأون بالعمل منذ الطفولة اليانعة مع أستاذ شفاهي. ويأخذ الأساتذة (الذين لم يعد هناك منهم

الكثير) على عاتقهم تدريب تلاميذهم على التسميع الحرفي للأنشودة من خلال تمرين صارم على مدى سنوات عدة، وهم ينجحون بشكل ملحوظ، برغم أنهم يدخلون هم أنفسهم تغييرات في إنشادهم الخاص دون أن يكونوا على وعي بها. وبعض الحركات(*5) في السرد عرضة للخطأ أكثر من بعض. وفي بعض المقاطع تجعل الموسيقى النص مستقرا كل الاستقرار، لكنها في مقاطع أخرى تولد أخطاء كالأخطاء التي تقع في عملية نسخ المخطوطات، بسبب السهو الذي يقع فيه الناسخ (أو المؤدي الشفاهي) عندما يقفز من عبارة ترد في آخر الجملة، إلى محل آخر ترد فيه هذه العبارة نفسها، مهملا الكلمات التي تقع بينهما. وهنا أيضا نجد أداء حرفيا يأتي نتيجة التدريب ولا يصل حد الثبات، ولكنه نوع جدير بالملاحظة.

وعلى الرغم من أن إنتاج الشعر الشفاهي أو أشكال التعبير الشفاهية الأخرى من خلال الحفظ المتعمد في هذه الأمثلة يختلف عن الممارسة الصيغية-الشفاهية في اليونان الهومرية أو يوغسلافيا الحديثة أو في تقاليد أخرى لا حصر لها، فمن الواضح أن الحفظ الحرفي لا يحرر العمليات العقلية الشفاهية على الإطلاق من الاعتماد على الصيغ، بل إنه ليزيد من هذا الاعتماد عليها: وفي حالة الشعر الشفاهي الصومالي، أوضح فرانشيسكو أنتينوتشي أن هذا الشعر لا يتقيد بالقيود الصوتية والعروضية فحسب، بل بقيود خاصة بالتركيب اللغوي كذلك. أي أن بنيات تركيبية بعينها هي وحدها التي ترد في أبيات القصائد؛ فلا نجد في الأمثلة التي يقدمها أنتينوتشي إلا نمطين من البنيات التركيبية من بين مئات الأنماط الممكنة (1979، ص 148). وهذا بالتأكيد إنشاء قائم على الصيغة إلى حد الإفراط ؛ ذلك أن الصيغ ليست إلا «قيودا». ونحن هنا نتعامل مع صيغ خاصة بالتركيب النحوي (اكتشفت كذلك في تنظيم القصائد التي درسها باري ولورد). ويلاحظ روتلدج (1981) الطبيعة الصيغية للمادة المستخدمة في أناشيد الهايك، والتي بلغ من اعتمادها على الصيغ إلى حد احتوائها على كلمات مهجورة كثيرة لا يعرف الأساتذة أنفسهم معانيها. ويوجه شرزر (1982) كذلك النظر إلى كون العبارات المنشدة حرفيا مصنوعة من عناصر قائمة على الصيغ مشابهة لتلك التي في صور الأداء الشفاهي من النمط العادي الغنائي Rhapsodic، غير الحرفي. ويرى شرزر أن علينا أن نفكر

بخط متصل يصل بين الاستعمال «الثابت» والاستعمال «المرن» للعناصر القائمة على الصيغ إذ تنسج العناصر الصيغية أحيانا نسجا يسعى إلى الوصول إلى المطابقة الحرفية، بينما يسعى في أحيان أخرى للحصول على قدر من المرونة والتنويع (برغم أن مستخدمي هذه العناصر، كما بين لورد، ربما يفكرون بشكل عام فيما هو في الحقيقة «مرن» أو متنوع وكأنه «ثابت»). ولا شك أن الرأي الذي يذهب إليه شرزر رأي حكيم.

وتستحق مسألة الحفظ الشفاهي دراسة أكثر تعمقا، وخاصة في الشعائر. وأمثلة شرزر للتكرار الحرفي مأخوذة من الشعائر. ويلمح روتلدج في بحثه ويصرح بوضوح في خطاب أرسله إلي (بتاريخ 22 من يناير 1982) أن أناشيد الهايك شعائرية في خلفيتها. ويذهب تشيف (1982)، متناولا بالتحديد لغة السينكا، إلى كون اللغة الشعائرية مقارنة باللغة المحكية مثل الكتابة، من حيث «إنها تتصف بديمومة لا تتصف بها اللغة المحكية. والشعائر الشفاهية تقدم مرارا وتكرارا، ومن المؤكد أنه ليس تكرارا حرفيا، بل هو تكرار في محتوى وأسلوب وبنية قائمة على الصيغة، تظل جميعا متراسلة من أداء إلى أداء». ولا شك في أن الإنشاد الشفاهي يقع في معظمه في الثقافات الشفاهية بشكل عام، وحتى في الشعائر، في اتجاه الطرف المرن من الخط المتصل. وحتى في الثقافات التي تعرف الكتابة وتعتمد عليها ولكن تحتفظ باتصال حي مع الشفاهية الأصلية، بمعنى أنها تحتفظ بآثار شفاهية عالية، لا يتكرر التعبير اللفظي الشعائري نفسه تكرارا حرفيا في كثير من الأحيان «اصنعوا هذا لذكري»-هذا ما قاله عيسى عليه السلام في العشاء الأخير (لوقا 22: 19). ويحتفل المسيحيون بالقربان المقدس بوصفه الفعل الأساسي في عبادتهم، وذلك تنفيذا لأمره. (ربها.. ولكن الكلمات الرئيسية التي يكررها المسيحيون بوصفها كلمات المسيح في تلبية هذا الأمر (أي الكلمات «هذا جسدي...؛ هذا كأس دمي...») لا تظهر متطابقة تماما في أي موضعين من مواضع ذكرها في العهد الجديد. فالكنيسة المسيحية المبكرة قامت بالتذكر في شكل شفاهي، سابق لوجود النصوص، حتى في شعائرها التي اتخذت هيئة النصوص بل في تلك النقاط على وجه التحديد، التي أمرت بتذكرها بأدق ما يكون التذكر.

وكثيرا ما نسمع الأقوال المتعلقة بالحفظ الشفاهي الحرفي للأناشيد

الفيدية في الهند، بشكل مستقل تماما عن أي نصوص فيما يظن. لكن هذه الآراء، على حد علمي، لم تخضع للدراسة في ضوء اكتشافات باري ولورد وما يشبهها من اكتشافات خاصة بالـ «حفظ الشفاهي». وأناشيد الفيدا مجموعات مطولة وقديمة، ربما ألفت بين 1500 و900 أو 500 ق. م-ويبين هذا الاختلاف الذي لابد من قبوله في التواريخ الممكنة مدى عدم الوضوح في الصلات الحاضرة مع الخلفيات الأصلية التي نمت فيها الأناشيد والأدعية والصيغ الطقوسية التي تتشكل هذه المجموعات منها. والإشارات التقليدية التي لا يزال يستشهد بها اليوم للبرهنة على الحفظ الحرفي للفيدا ترجع إلى عام 1906 أو 1927 (كيبارسكي 1976، ص 99- 100)، أي قبل أن يكتمل أي عمل لباري، أو إلى عام 1954 (برايت 1981)، أي قبل عمل لورد (1960) وهافلوك (1963). وفي كتاب مصير الفيدا في الهند (1960) لا يشير الفرنسي لويس رينو المتخصص في دراسة الثقافة الهندية ومترجم الريج-فيدا مجرد إشارة إلى مسائل من قبيل تلك التي أثيرت في أعقاب عمل لورد.

وليس ثمة شك في أن النقل الشفاهي كان مهما في تاريخ الفيدا (رينو 1965، ص 25-26- وهوامش ص 83- 84). وقد كرس المعلمون أو الجورو البراهمانيون وتلاميذهم جهودا مكثفة للحفظ الحرفي حتى إنهم جعلوا الكلمات تتقاطع بأشكال متنوعة ليتثبتوا من معرفتهم التامة بمواضع الكلمات في علاقة إحداها بالأخرى (باشام 1963، ص 164)، برغم أن السؤال عما إذا كان هذا النمط الأخير للحفظ قد استخدم قبل وجود نص يبدو مشكلة لا حل لها. ومع ذلك ففي أثر الدراسات الحديثة حول الذاكرة الشفاهية، طرحت أسئلة حول الطرق التي سارت عليها حقا عملية تذكر الفيدا في خلفية شفاهية خالصة-هذا إذا كان لها هذه الخلفية المستقلة كلية عن النصوص حقا. إذ كيف يمكن لأنشودة ما-ناهيك عن كل الأناشيد في المجموعة-أن تثبت كلمة كلمة دون نص، ويستمر هذا الثبات على مدى أجيال كثيرة؟ أما الآراء الصادرة عن قناعة عن أشخاص شفاهيين، والقائلة إن صور الأداء تتطابق كلمة كلمة، فيمكن كما رأينا، أن تكون على النقيض تماما من الحقيقة. وأما التأكيدات التي كثيرا ما يصدرها الكتابيون معلنين أن مثل هذه النصوص المطولة كانت محفوظة حرفيا عبر أجيال في مجتمع

شفاهي خالص فلم يعد ممكنا أن تؤخذ على علاتها دون تثبت. فما الذي كان محفوظا؟ أكان هو أول إنشاد لقصيدة أنشدها صاحبها لأول مرة؟ وكيف تأتى للمنشئ أن يكررها كلمة كلمة في المرة الثانية، ويتأكد أنه فعل هذا حقا؟ أم هل كانت هناك صيغة أخرى للقصيدة نفسها، صنعها معلم مقتدر؟ إن هذا ممكن، لكنه إذا حدث فهو يكشف عن إمكان التنوع في التراث، وينبئ عن أنه في فم معلم مقتدر آخر يمكن أن ترد كذلك تنوعات أكثر للرواية، سواء أكان واعيا بذلك أم غير واع.

وواقع الأمر أن للنصوص الفيدية-التي نقيم معرفتنا بالفيدا اليوم على أساسها-تاريخا معقدا وروايات كثيرة، توحي بأن من الصعب القبول بأنها انحدرت من تراث شفاهي حرفي صرف. وفي الحقيقة، ترتبط البنية الثيمية والصيغية للفيدا، وهي بنية تبرز حتى في الترجمات، ترتبط بصورأخرى من الإنشاد الشفاهي مألوفة لدينا، مما يدل على أنها تستحق دراسة أبعد في ضوء ما تم اكتشافه في الوقت الحاضر عن العناصر الصيغية، والعناصر الثيمية وفن الاستذكار الشفاهي. وقد شجع عمل بيبودي (1975) على القيام بمثل هذه الدراسة بشكل مباشر في فحصه للعلاقات بين التقليد الهند-أوروبي الأقدم والنظم اليوناني. وعلى سبيل المثال، يمكن أن يكون للمدى الذي يحدث فيه التكرار أو ينعدم في الفيدا دلالة على درجة انتمائها إلى أصل شفاهي (انظر بيبودي 1975، ص 173).

وفي كل الأحوال، يخضع الحفظ الشفاهي حرفيا كان أو غير حرفي، للتغير نتيجة للضغوط الاجتماعية المباشرة. ذلك أن الرواة يسردون ما يطلبه الجمهور، أو ما سوف يسمحون به. وعندما ينقطع الطلب على كتاب مطبوع في السوق، تكف المطابع عن طبعه لكن آلافا من النسخ يمكن أن تبقى في المخازن منه. وعندما ينعدم الطلب على سلسلة نسب شفاهية، تختفي السلسلة كليا. وكما لاحظنا من قبل (الفقرة 3 من هذا الفصل)، فإن سلاسل نسب المنتصرين تميل إلى البقاء (وإلى التحسن)، في حين تميل تلك الخاصة بالمهزومين إلى الاختفاء (أو إعادة الصياغة). ذلك أن التفاعل مع جمهور حي يمكن أن يشتبك مع الثبات اللفظي، ويمكن أن تساعد توقعات الجماهير على تثبيت الموضوعات والصيغ. وقد ووجهت بمثل هذه التوقعات منذ عدة سنوات من قبل بنت أختي كاثي، وكانت لا تزال طفلة

صغيرة تحتفظ بعقلية شفاهية واضحة (برغم كونها عقلية دخلتها الأجواء الكتابية من حولها). كنت أحكي لها قصة «الخنازير الثلاثة الصغيرة:< «نفخ ولهث، ونفخ ولهث ونفخ ولهث». أما كاثي فقد استهزأت بالصيغة التي استخدمتها أنا. لقد كانت كاثي تعرف القصة، ولم تكن صيغتي هي ما توقعته هي. بل قالت ممتعضة: «نفخ ولهث ولهث ونفخ، ونفخ ولهث». فأعدت ترتيب كلمات السرد، نزولا على رغبة الجمهور في سماع ما قيل أمامه سابقا، على نحو ما كان الرواة الشفاهيون الآخرون يفعلون في كثير من الأحيان.

وأخيرا، ينبغي ملاحظة أن الذاكرة الشفاهية تختلف اختلافا مهما عن الذاكرة النصية من حيث إن الذاكرة الشفاهية يدخل فيها مكون جسدي عال. وقد لاحظ بيبودي (1975، ص 197) أن «الإنشاء التقليدي في كل أنحاء العالم وفي كل مراحل الزمن... يرتبط بنشاط اليد. وكثيرا ما كان الأستراليون الأصليون وفي مناطق أخرى يصنعون أشكالا من الحبال تصحب أغانيهم. وهناك شعوب أخرى تضبط أو تنظم الخرز على الخيوط في أثناء الإنشاد. وتتضمن معظم أوصاف شعراء الملاحم آلات وترية أو طبولا) يعزفون عليها بالأيدي. (انظر كذلك لورد 1960، هافلوك 1978 أ، ص 220-222؛ بيبويك وماتين 1971، الصفحة المواجهة لصفحة العنوان). ويستطيع المرء أن يضيف أمثلة غير هذه لنشاط اليد، مثل الإشارة باليد، التي كثيرا ما تكون معقدة التفاصيل ولها أنماطها الخاصة بها (شويب 1977)، ومثل الأنشطة الجسدية الأخرى، مثل التأرجح إلى الخلف أو إلى الأمام أو الرقص. ولا يزال التلمود، برغم أنه نص، مصحوبا في قراء ته على لسان اليهود الأرثوذكس في إسرائيل باهتزازات للجذع أماما وخلفا، على نحو ما شاهدت بنفسي.

وهكذا فإن الكلمة الشفاهية لا توجد أبدا في سياق لفظي بسيط، على نحو ما يحدث للكلمة المكتوبة. فالكلمات المحكية تكون دائما تعديلات لموقف وجودي كلي يتطلب المشاركة الجسمانية باستمرار. والنشاط الجسدي الذي يتعدى مجرد النطق ليس عارضا أو احتيالا في التواصل الشفاهي، لكنه أمر طبيعي، لا يمكن تجنبه. كذلك يعد سكون الجسد التام إشارة ذات أهمية بالغة بحد ذاته، عند التعبير الشفاهي خصوصا عندما يجري هذا

التعبير أمام الجمهور.

أسلوب الحياة ذو الحركية اللفظية

يمكن أن نستخدم الكثير من الوصف السابق عن الشفاهية لنحدد ما يمكن تسميته الثقافات ذات «الحركية اللفظية»، وهي ثقافات تعتمد فيها الأفعال والمواقف إزاء الأمور على الاستخدام المؤثر للكلمة اعتمادا يفوق ما نجده في الثقافات ذات التكنولوجيا العالية، ومن ثم تعتمد تلك الثقافات على التفاعل الإنساني أكثر من اعتمادها على المعطيات غير اللفظية، التي تأتي في الأغلب الأعم، من خلال البصر، من العالم «الموضوعي» للأشياء. وقد استخدم جوس (1925) مصطلحه الحركية اللفظية Verbomoteur ليشير ابتداء إلى الثقافات العبرية والآرامية القديمة وما حولها. وقد عرفت هذه الثقافات بعض الكتابة لكنها ظلت أساسا شفاهية وذات توجه كلامي في أسلوب الحياة بدلا من التوجه الشيئي. ونحن نتوسع بالمصطلح هنا ليشمل كل الثقافات التي تحتفظ ببقايا شفاهية كافية لاستمرارها في الاهتمام باللغة في سياق التفاعل الشخصي (وهو النمط الشفاهي للسياق) عضوا عن الاهتمام بالأشياء. وبالطبع، ينبغي أن نلاحظ أن الكلمات والأشياء لا ينقطع أبدا ما بينها من صلة انقطاعا كليا ؛ فالكلمات تمثل الأشياء، كما أن إدراك الأشياء محكوم جزئيا بذخيرة الكلمات التي تكمن فيها الإدراكات. والطبيعة لا تقرر «حقائق» بعينها، فهذه الحقائق لا تأتي إلا ضمن عبارات، شكلتها كائنات بشرية لتشير بها إلى شبكة الواقع من حولهم، تلك الشبكة التي تتداخل فيها الأشياء وتنعدم الحدود الفاصلة.

ومن المحتمل أن تبدو الثقافات، التي نسميها هنا ثقافات ذات حركية لفظية، للإنسان التكنولوجي، وكأنها تضفي على الكلام نفسه أهمية أكثر مما ينبغي، وتعطي البلاغة قيمة زائدة وتمارسها أكثر مما ينبغي. ذلك أنه في الثقافات الشفاهية الأولية ليس العمل التجاري نفسه عملا؛ بل بلاغة في الأساس. فمثلا لا يعد شراء شيء في أحد أسواق الشرق الأوسط أو «بازاراته» صفقة اقتصادية بسيطة، على نحو ما هو عليه الحال في أسواق الغرب، وعلى نحو ما تفترضه طبيعة الأشياء في ثقافة عالية التكنولوجيا. بل هو سلسلة من المناورات اللفظية (والجسدية)، مبارزة مهذبة، مسابقة

في الذكاء، عملية في صراع شفاهي.

ومن الشائع في الثقافات الشفاهية أن يفسر سؤال شخص عن معلومة ما على نحو تفاعلي (مالينوفسكي) 1923، ص 451، 471- 481)، وكأنه امتحان. وبدلا من أن تتم الإجابة عنه، كثيرا ما يحدث تفاديه. وثمة قصة واضحة الدلالة تحكي عن زائر لمقاطعة كورك بإيرلندا، وهي إقليم شفاهي على نحو خاص، في بلد تحتفظ فيه كل منطقة ببقايا شفاهية ضخمة. رأى الزائر رجلا كوركيا متكئا على جدار مكتب البريد. فخطا الزائر نحو الرجل، وهو يخبط بيده على حائط مكتب البريد قريبا من كتف الكوركي، وهو يسأله:

«هل هذا هو مكتب البريد؟» لكن الكوركي لم ينخدع فنظر إلى سائله بهدوء وباهتمام واضح وقال له: أتراك تبحث عن طابع بريد؟». لقد تعامل مع السؤال ليس بوصفه طلبا لمعلومة بل بوصفه شيئا كان السائل يفعله له. ولذلك فقد فعل بدوره شيئا للسائل ليرى ماذا سيحدث. ويتعامل كل مواطني كورك، طبقا للأسطورة، مع الأسئلة بهذه الطريقة، أجب السؤال دائما بسؤال آخر؛ ولا تتخل عن سلاحك الشفاهي.

وترعى الشفاهية الأولية بنيات الشخصية التي تكون في بعض الأمور أقرب إلى حياة الجماعة وإلى الأمور الخارجية وأبعد عن حياة الاستبطان من تلك البنيات الشائعة بين الكتابيين. فالتواصل الشفاهي يوحد الناس في مجموعات، أما الكتابة والقراءة فنشاطان انفراديان يسحبان النفس إلى ذاتها. وسوف يكتشف المدرس الذي يتحدث في صف مدرسي، يشعر هو كما يشعر تلاميذ الصف نفسه بأنه مجموعة شديدة الترابط، أنه لو سأل الصف أن يفتح الكتاب المقرر ويقرأ نصا ما، فإن وحدة الفصل سوف تتلاشى حين يدخل التلاميذ كل في عالمه الخاص. وهناك مثال للتقابل بين الشفاهية والكتابية على هذا الأساس في تقرير كاروثر (1959)، حيث يدلل على أن الشعوب الشفاهية كثيرا ما تعرض السلوك الفصامي للعيان في حين يطويه الكتابيون داخل أنفسهم. وكثيرا ما يظهر الكتابيون ميولهم (التي تعني فقدان الصلة بالبيئة) بانسحاب مرضي إلى عالم الأحلام الخاص بهم (مما يعد عملية تنظيمية فصامية وهمية)، أما الجماعة الشفاهية فمن الشائع أن تظهر ميولها الفصامية من خلال اضطراب خارجي متطرف،

يقود غالبا إلى العنف، بما فيه تشويه النفس والآخرين. ويبلغ من شيوع هذا السلوك أنه استدعى وضع مصطلحات خاصة لتحديده: فيطيش صواب المحارب الاسكندينافي القديم طيشا [8](Goes berserk) وتستعر انفعالات الشخص الآسيوي الجنوبي الشرقي استعارا [9](runs amok) [*6]

الدور العقلي للشخصيات البطولية «الثقيلة» والعجيبة

مع أن التقليد البطولي للثقافة الشفاهية الأولية والثقافة الكتابية المبكرة، ذات البقايا الشفاهية الهائلة، يرتبط بأسلوب الحياة الخصامي، إلا أن أفضل تفسير له هو ذلك المستمد من احتياجات العمليات العقلية الشفاهية. فالذاكرة الشفاهية تعمل بفعالية عندما يتصل الأمر بشخصيات «ثقيلة»، أي بأشخاص أعمالهم بارزة لا تنسى، ومعروفة للجميع. وهكذا يولد الاقتصاد في الجهد العقلي الذي هو من طبيعة الذاكرة الشفاهية شخصيات غير مألوفة، أي شخصيات بطولية. وهي لا تفعل ذلك لأسباب رومانسية أو أسباب تعليمية تأملية، ولكن لأسباب أساسية للغاية؛ أي لكي تنظم الخبرة في شكل ما من الأشكال القابلة للتذكر الدائم. ولا تستطيع الشخصيات التي لا لون لها أن تصمد للذاكرة الشفاهية. ولكي تضمن الشخصيات البطولية أهميتها وقابليتها للذكر فإنها تميل إلى أن تكون شخصيات نمطية، مثل: نستور الحكيم، أخيل الهائج، أوديسيوس الماهر، مويندو كامل الكفاءة (ووصفه الشائع: «الصغير السائر لحظة ولادته») ولا يزال يفرض الاقتصاد في الجهد العقلي أو التذكري نفسه حيثما وجدت الأجواء الشفاهية في الثقافات الكتابية، على نحو ما في حكاية القصص الخرافية للأطفال: مثل قصة الصغيرة ذات القلنسوة الحمراء بكل براءتها المذهلة والذئب الشرير الذي لا حدود لشره ونبتة الفاصوليا فائقة الطول التي يتحتم على جاك أن يتسلقها، ذلك أن الشخصيات اللا إنسانية تكتسب أبعادا بطولية هي الأخرى. وتضيف الشخصيات العجيبة هنا معينا آخر للذاكرة: فمن السهل تذكر السيكلوبس [10] أكثر من تذكر وحش ذي عينين، أو تذكر سربرس [11] أكثر من تذكر كلب ذي رأس واحد (انظر ييتس 1966، ص 9- 11 , 65 67). ومجموعات العدد القائمة على الصيغة هي كذلك معينة على التذكر: السبعة ضد طيبة [12]، والنساء الثلاث الجراياي [*7] [13]، والأقدار الثلاثة[*8]،

وهكذا. ولا ينفي كل هذا أن بعض القوى الأخرى غير العون التذكري ينتج مجموعات وشخصيات بطولية. ويمكن لنظريات علم النفس التحليلي أن تشرح لنا الكثير من هذه القوى. غير أن الفائدة التذكرية تجعل الاقتصاد في الجهد العقلي في الثقافة الشفاهية، شيئًا لابد منه، وبصرف النظر عن ماهية القوى الأخرى، فإن الشخصيات لن تعيش دون وضعها في صيغ لفظية تساعد على تذكرها.

ولما كانت الكتابة، وفي النهاية الطباعة، تغير من البنيات العقلية الشفاهية القديمة، فقد قل اعتماد السرد القصصي شيئًا فشيئًا على الشخصيات «الثقيلة» حتى أمكنه أن يتحرك في يسر، بعد ثلاثة قرون من الطباعة، في عالم الحياة الإنسانية العادي المألوف في الرواية. وهنا، نلتقي في النهاية، بالبطل الضد في مكان البطل، والبطل الضد هذا ينكص على عقبيه ويهرب، بدلا من أن يواجه الخصم ببسالة، مثل الشخصية الرئيسية في رواية جون أبدايك «هروب الأرنب». أما الشخصية البطولية الرائعة فقد أدت وظيفة بعينهما من أجل تنظيم المعرفة في العالم الشفاهي. ولا يحتاج المرء-مع التحكم في المعلومات والذاكرة التي أنتجتها الكتابة، وأنتجتها الطباعة على نحو أكثر كشافة-إلى بطل بالمعني القديم لينشر المعرفة على شكل قصة. ولا علاقة لهذا الموقف بـ «افتقاد (مزعوم) للمثل».

داخلية الصوت

في تناولنا لبعض الديناميات النفسية للشفاهية، ركزنا اهتمامنا حتى الآن على خصيصة واحدة للصوت نفسه، أعني سرعة زواله؛ أي علاقته بالزمن. فالصوت لا يوجد إلا وهو في طريقه إلى الزوال. وثمة خصائص أخرى تقرر كذلك الديناميات النفسية للشفاهية أو تؤثر فيها. وتشترك هذه الخصائص في سمة أساسية تتمثل في العلاقة الفريدة للصوت بدخيلة الإنسان وذلك عندما نقارن الصوت ببقية الحواس. وهذه العلاقة مهمة بسبب داخلية كل من الوعي والتواصل الإنسانيين. ولا يمكن مناقشة هذه العلاقة هنا إلا بإيجاز شديد لأنني كنت قد تناولت الموضوع نفسه بإحاطة وعمق كافيين في كتابي حضور الكلمة الذي أدعو القارئ المهتم إلى الرجوع إليه (1967 ب، الفهرس).

وأنت لكي تختبر الداخلية الفيزيائية لشيء ما بوصفها داخلية، فلن تسعفك حاسة من الحواس بشكل مباشر مثل الصوت، فحاسة البصر عند الإنسان مصممة أحسن التصميم لاستقبال الضوء المنعكس انتشارا من الأسطح. والانعكاس المنتشر، كما في حالة الصفحة المطبوعة أو المنظر الطبيعي، يختلف عن الانعكاس المنبعث عن سطح أملس براق (كما في حالة المرآة). وربما كان مصدر ما للضوء، مثل النار، آسرا، لكنه مربك من الناحية البصرية ؛ فالعين لا تستطيع أن تتثبت من أي شيء داخل النار. وبالمثل، يكون الشيء نصف الشفاف، مثل المرمر، آسرا لأنه، رغم عدم كونه مصدرا للضوء، لا تستطيع العين أن تتثبت من أي شيء فيه كذلك. فلا يمكن للعين أن تدرك العمق على أفضل صورة مرضية إلا من حيث هو سلسلة من الأسطح: كجذوع الأشجار في بستان، على سبيل المثال، أو الكراسي في المدرج. ذلك أن العين لا تدرك الداخلية بما هي داخلية على نحو صارم؛ فالجدران التي تدركها العين داخل حجرة ما مثلا تبقى أسطحا، أي أشياء خارجية.

ولا تساعدنا حاستا الذوق والشم كثيرا على إدراك داخلية الشيء أو خارجيته، في حين يستطيع اللمس ذلك. لكن اللمس يدمر الداخلية جزئيا خلال عملية إدراكها؛ فلو أردت أن أكتشف باللمس ما إذا كان صندوق ما فارغا أو ممتلئا، فعلي أن أصنع ثقبا فيه لأمد يدا أو إصبعا؛ وهذا يعني أن الصندوق مفتوح إلى هذا الحد، أي أقل داخلية إلى هذا الحد. أما السمع فيستطيع أن يسجل الداخلية دون أن ينتهكها؛ فأنا أستطيع أن أطرق على صندوق مغلق لأرى ما إذا كان فارغا أو ممتلئا، أو أدق على حائط لأتبين ما إذا كان أجوف أو صلدا ويمكنني كذلك أن أختبر عملة معدنية على سطح أملس لأعلم ما إذا كانت فضة أو رصاصاً.

والأصوات كلها تسجل البنيات الداخلية لأي شيء ينتجها. فآلة الكمان المملوءة بالأسمنت لن يصدر عنها صوت مثل ذلك الذي يصدر عن آلة كمان طبيعية. كذلك تختلف أصوات آلة الساكسفون عن أصوات آلة الفلوت، لأنها مبنية بشكل مختلف من الداخل. وفوق ذلك، يخرج الصوت الإنساني من داخل الكائن الإنساني الذي يعطي الصوت رنينه الخاص به.

إن البصر يفرق، أما الصوت فيجمع. وفي حين يضع البصر المراقب

خارج ما يراه، على مسافة، فإن الصوت ينصب في السامع. والرؤية-كما لاحظ ميرلو-بونتي (1961)-تحلل. وهي تأتي إلى الكائن الإنساني من اتجاه واحد في كل مرة، وينبغي علي لكي أنظر إلى حجرة أو إلى منظر طبيعي، أن أحول عيني من مكان إلى آخر. لكنني عندما أسمع شيئا ما استجمع الصوت من كل اتجاه في الوقت نفسه، حيث أكون في بؤرة عالمي السمعي الذي يغلفني واضعا إياي في مركز الإحساس والوجود. وهذا التأثير المركزي للصوت هو ما تعتمد عليه بصورة مكثفة عملية إعادة إنتاج الصوت التي تمتاز بالدقة العالية. إنك تستطيع أن تغمر نفسك في السمع، أو في الصوت. ولكن ليس ثمة سبيل لأن تغمر نفسك في البصر بالمثل.

وهكذا يتبين أن الصوت حاسة موحدة وأن البصر في المقابل حاسة محللة. والمثال الذي يسعى البصر للتوصل إليه هو في العادة الوضوح والتميز. أي فصل المكونات بعضها عن بعض (ولقد أدت دعوة ديكارت إلى الوضوح والتميز إلى زيادة حدة البصر في مركز الحس من الدماغ الإنساني-أونج 1967 ب، ص 63، 221). أما المثال الذي يسعى السمع للتوصل إليه في المقابل فهو الائتلاف أي التجميع.

تعد الداخلية والائتلاف خصيصتين للوعي الإنساني. والوعي عند كل كائن بشري كائن فيه من الداخل كليا، ويعرفه صاحبه مباشرة من الداخل، ولا يصله أحد غيره بشكل مباشر. ويعني كل شخص يقول «أنا» شيئا مختلفا عما يعنيه أي شخص آخر. وما تكونه «أنا» لي هي «أنت» عندك. وتستجمع هذه «الأنا» في ذاتها الخبرة بوضعهما. فليست المعرفة في النهاية ظاهرة مجزئة بل موحدة، إنها السعي نحو الائتلاف. وحين يغيب الائتلاف، وهو شرط داخلي، تعتل النفسية.

وينبغي أن يلاحظ أن مفهومي الداخلية والخارجية ليسا مفهومين رياضيين ولا يمكن تمييزهما رياضيا. إنهما مفهومان يقومان على الوجود وعلى خبرة المرء بجسمه ذاته. وهذا الجسم يقع داخلي (فأنا لا أسالك أن تتوقف عن ركل جسمي بل عن ركلي أنا) كما يقع خارجي (فأنا أشعر أنني على نحو ما داخل جسمي). ذلك أن الجسم حد فاصل بين نفسي وأي شيء آخر. وما نعنيه «بالداخل والخارج» لا يمكن أن يفهم إلا بالإشارة إلى خبرة «الجسمية» هذه. ولا مفر من المصادرة على المطلوب في محاولة

تعريف هذين المفهومين: فالداخل نعرّفه بـ «في»، التي تعرف بـ «بين»، التي تعرف بـ «داخل». وهكذا ندور دورانا في دائرة المصادرة على المطلوب. وينطبق الشيء نفسه على «الخارج». وعندما نتكلم عن الداخل والخارج حتى في حالة الأشياء الفيزيائية، فإننا نشير إلى إحساسنا بأنفسنا، فأنا هنا في الداخل وكل شيء آخر يقع في الخارج. ونحن نعني بالداخل والخارج الإشارة إلى خبرتنا بالجسمية (أونج 1967 ب، ص 117-122 ، 176- 179، 228 ، 231) ونحلل الأشياء الأخرى بالإشارة إلى هذه الخبرة.

وفي الثقافة الشفاهية الأولية، حيث لا وجود للكلمة إلا في الصوت، دون إشارة من أي نوع إلى أي نص يدرك إدراكا بصريا، بل دون وعي بإمكان وجود هذا النص، تدخل ظاهرية الصوت بعمق إلى شعور الكائنات البشرية بالوجود، كما تنتجه الكلمة المنطوقة. ذلك أن الطريقة التي تدخل بها الكلمة في خبرتنا تكون دائما مهمة للغاية في الحياة النفسية. كذلك يؤثر فعل الصوت المتجه نحو المركز (ومجال الصوت غير منتشر أمامي بل ملتف حولي) يؤثر في حس الإنسان بالكون. والكون بالنسبة للثقافات الشفاهية، حدث مستمر يقع الإنسان في المركز منه. فالإنسان سرة العالم Umbilicus Mundi (إلياد 1958، ص 231-235، الخ). ولم يحدث أن أخذ البشر-عندما كانوا يفكرون بالكون أو الدنيا أو «العالم-في التفكير أساسا في شيء مبسوط أمام عيونهم، كما في الأطالس الحديثة، أو في سطح أو مجموعة من الأسطح جاهزة للاكتشاف (فالرؤية تظهر الأسطح للعيان) إلا بعد انتشار الطباعة وتزايد الخبرة بالخرائط التي جعلتها الطباعة ممكنة. ولم يعرف العالم القديم الكثير من «المكتشفين»، برغم أنه عرف بالتأكيد كثيرا من الجوالين، والرحالة، والمسافرين، والمغامرين، والحجاج.

ومن الواضح أن معظم خصائص الفكر والتعبير القائمين على أساس الشفاهية، وهي الخصائص التي ناقشناها من قبل في هذا الفصل، ترتبط ارتباطا حميما بالنظام الصوتي الذي يدركه البشر، وهو نظام يفضي إلى التوحيد وإلى الاتجاه نحو المركز ونحو الداخل. والنظام اللغوي الذي يسود فيه الصوت يتفق مع الميول التجميعية (المساعدة على الائتلاف) أكثر من اتفاقه مع الميول التحليلية، التجزيئية (التي سوف تأتي مع الكلمة المكتوبة، المرئية، لان البصر حاسة تجزيئية). وهو يتفق كذلك مع النظرة الكلية

المحافظة (المتمثلة في الحاضر المستقر الذي يجب أن يحتفظ به سليما، وفي التعبيرات القائمة على الصيغة التي يجب أن يحتفظ بها دون تغيير)، ومع التفكير المواقفي (المرتبط بالنظرة الكلية أيضا، حيث يكون الفعل الإنساني في المركز) أكثر من اتفاقه مع التفكير المجرد. كذلك يتفق مع تنظيم له صبغه إنسانية للمعرفة التي تدور حول أفعال الكائنات الإنسانية أو تلك التي تتعامل معاملة البشر أي مع الأشخاص الذين أصبحوا جزءا من دخيلة الناس أكثر من اتفاقه مع الأشياء اللاشخصية.

وسوف تفيد الخصائص المستخدمة هنا لوصف العالم الشفاهي الأولي فيما بعد لوصف ما حدث للوعي الإنساني عندما اختزلت الكتابة والطباعة العالم الشفاهي-السمعي إلى عالم من الصفحات المرئية.

الشفاهية والجماعة والمقدس

تنطلق الكلمة المنطوقة، في تكوينها الفيزيائي بصفتها صوتا، من الداخلية الإنسانية وتظهر الكائنات البشرية لبعضها البعض بوصفها دخائل واعية، أي بما هم أشخاص. ولذلك تشكل تلك الكلمة هذه الكائنات في مجموعات ذات وشائج موحدة. وعندما يخاطب متكلم ما جمهورا فإن أفراد هذا الجمهور يصبحون في العادة وحدة، سواء فيما بينهم أو مع المخاطب. وإذا طلب المتكلم إلى الجمهور أن يقرأوا ورقة يوزعها عليهم فإن وحدة الجمهور تتلاشى، إذ يدخل كل قارئ في عالم قراءته الخاص به، ولا تستعاد وحدة الجمهور إلا عندما يبدأ الكلام الشفاهي مرة ثانية. فالكتابة والطباعة تعزلان. وليس ثمة اسم جمع أو مفهوم جمعي للقراء في مقابل «الجمهور». وتعد عبارة «مجموع القراء»-في مثل قولك: «إن هذه المجلة مجموع قرائها مليونان» تجريدا بعيدا. ولكي نفكر في القراء من حيث هم مجموعة متحدة، ينبغي أن نعود إلى تسميتهم «جمهورا»، كما لو كانوا في الحقيقة مستمعين. إن الكلمة المنطوقة تشكل وحدات واسعة النطاق ومن المحتمل أن تواجه البلاد التي تستخدم فيها لغتان أو أكثر مشكلات جوهرية في إقامة الوحدة الوطنية أو المحافظة عليها، كما هو الأمر اليوم في كندا أو بلجيكا أو كثير من البلاد النامية.

وترتبط قدرة الكلمة الشفاهية على خلق الاتجاه نحو الداخل على ما

هو مقدس ارتباطا خاصا، أي ترتبط بالاهتمامات النهائية للوجود. وفي معظم الأديان تقوم الكلمة المنطوقة بوظيفتها على نحو متكامل في الحياة الطقسية والتعبدية. وفي نهاية الأمر تظهر النصوص المقدسة أيضا في أديان العالم الكبرى، التي يرتبط فيها معنى القداسة بالكلمة المكتوبة كذلك. ومع ذلك، فإن التراث الديني القائم على النصوص قد يستمر في توثيق أولية الشفاهي بطرق عدة. فعلى سبيل المثال، يقرأ الكتاب المقدس في المسيحية بصوت عال في أثناء الصلوات الشعائرية. ذلك أن الناس يتصورون الله (تعالى) دائما وهو «يتكلم» مع البشر، وليس وهو يكتب إليهم. وشفاهية العقلية السائدة في نصوص الكتاب المقدس حتى في أقسامه الرسائلية، أمر لا يمكن نكرانه (أونج 1967 ب، ص 176-191). والكلمة العبرية دبرdabar، التي تعني كذلك حدثا، ومن ثم تشير إلى الكلمة المنطوقة مباشرة. فالكلمة المنطوقة دائما حدث، أي حركة في الزمن، وهو ما يفتقد افتقادا كاملا في الكلمة المكتوبة أو المطبوعة التي تبدو كالشيء الرابض على الصفحة. والشخص الثاني في لاهوت التثليث هو الكلمة، والمقابل الإنساني للكلمة هنا ليس الكلمة الإنسانية المكتوبة، لكنه الكلمة الإنسانية المنطوقة، والله الأب «يتكلم» ابنه، ولا يكتبه. ويسوع، كلمة الله، لم يترك شيئا مكتوبا، برغم استطاعته القراءة والكتابة (لوقا 4: 16). ونحن نقرأ في رسالة القديس بولس إلى أهل روما (10: 17): «فالإيمان إذن من السماع». ونقرأ كذلك: «لأن الحرف يميت، والروح (أي النفس، الذي تستقله الكلمة المنطوقة) يحي «رسالة القديس بولس الثاني إلى أهل قورنتس 3: 6).

الكلمات ليست علامات

لقد بين جاك ديريدا أنه «ليس هناك علامة لغوية قبل الكتابة» (1976، ص 14). ولكن ليس هناك من «علامة» لغوية بعد الكتابة أيضا إذا عدنا إلى المرجع الشفاهي للنص المكتوب. فعلى الرغم من أن التمثيل النصي البصري للكلمة يطلق إمكانات هائلة للكلمة من عقالها، فإن هذا التمثيل ليس كلمة حقيقية، بل «نظام نمذجة[*9] ثانوي» (قارن لوتمان 1977). ذلك أن الفكر يكمن في الكلام، وليس في النصوص، التي تأخذ معانيها جميعا من إشارة الرمز البصري إلى عالم الصوت. وما يراه القارئ على هذه الصفحة ليس

كلمات حقيقية بل رموزا يستطيع عن طريقها كائن بشري، أحسن تزويده بالمعلومات، أن يستثير في وعيه كلمات حقيقية، في صوت حقيقي أو متخيل. فمن المحال لنص مكتوب أن يكون أكثر من علامات على سطح إلا إذا استخدمه كائن بشري يدرك أن هذه العلامات تدل على كلمات منطوقة، سواء أنطلقت حقا أم في الخيال، بشكل مباشر أو غير مباشر.

ويجد أهل الثقافة الكتابية والطباعية من المقنع أن يفكروا بالكلمة التي هي أساسا صوت باعتبارها «علامة»، لأن «العلامة» تشير أساسا إلى شيء يدرك بصريا. وكلمة Signum، التي زودتنا بكلمة «علامة» (في اللغة الإنجليزية)، كانت تعني الراية التي كانت الوحدة من الجيش الروماني تحملها عالية لتمييزها بصريا-وهي تعني اشتقاقيا، الـ «شيء يتبعه المرء» (الجذر الهند-أوروبي الأصل هو Sekw، يتبع). وبرغم أن الرومان كانوا يعرفون الأبجدية فإن العلامة Signum لم تكن كلمة ذات حروف بل كانت صورة أو تصميما كصورة النسر، على سبيل المثال.

وقد استغرق الشعور نحو الأسماء المشكلة من الحروف، مثل التي تكون على الشارات والعلامات المميزة وقتا طويلا في تأسيس نفسه، لأن الشفاهية الأولية بقيت آثارها، كما سوف نرى، على مدى عدد من القرون بعد اختراع الكتابة بل حتى الطباعة نفسها. ولم يكن السيميائيون[*10] وهم أصحاب الدراية التامة بالكتابة، يميلون، إلى وقت متأخر هو بداية عصر النهضة الأوروبية، إلى وضع اسم مكتوب على البطاقات الخاصة بقنانيهم وصناديقهم، بل كانوا يضعون عليها علامات أيقونية، مثل العلامات المختلفة في دائرة البروج، وكذلك لم يكن أصحاب المحلات يميزون محلاتهم بكلمات ذات حروف ولكن برموز أيقونية، مثل شجيرة اللبلاب رمزا للحانة والعمود الحلزوني الذي يضعه الحلاقون أمام محلاتهم والكرات الثلاث التي يدل بها المرتهنون على صنعتهم عن التمييز الأيقوني، انظر بيتس 1966). وهذه الشارات أو العلامات المميزة لا تسمي ما تشير إليه على الإطلاق، فعبارة «شجيرة اللبلاب» ليست هي «الحانة» وليست «العمود» هي «الحلاق». ذلك أن الأسماء كانت لا تزال كلمات تتحرك عبر الزمن، أما تلك الرموز الساكنة غير المنطوقة فكانت شيئا آخر: كانت «علامات»، في حين لم تكن الكلمات كذلك.

ولعل شعورنا بالرضا عن الذات عند التفكير بالكلمات بوصفها علامات يرجع إلى ميلنا إلى اختزال كل إحساس وكل خبرة إنسانية في الواقع إلى مسائل بصرية. وربما كان هذا الميل خفيا في الثقافات الشفاهية، لكنه يتميز بوضوح في الثقافات الكتابية، ويكون أكثر وضوحا في الثقافات الطباعية والإلكترونية. فالصوت حدث في الزمن، و«الزمن يتقدم»، بلا رجعة دون توقف أو تجزئة وقد نحس أننا نروض الزمن إذا عاملناه مكانيا في روزنامه أو وجه ساعة يد أو ساعة حائط، حيث نستطيع أن نظهره مقسما إلى وحدات منفصلة موضوعة جنبا إلى جنب. لكن هذا يزيف الزمن كذلك، فالزمن الحقيقي لا يعرف التقسيم على الإطلاق، بل هو مستمر دون انقطاع، ففي منتصف الليل لم يقفز أمس إلى اليوم. ولا يستطيع أحد تحديد اللحظة «المضبوطة» التي من الممكن أن نطلق عليها منتصف الليل. وإذا لم تكن هذه اللحظة مضبوطة فكيف يمكن أن تكون منتصف الليل؟ كما أننا ليس لدينا خبرة باليوم من حيث هو تال للأمس، على نحو ما نراه في التقويم. وعندما نختزل الزمان إلى مكان، فإنه يبدو واقعا أكثر تحت السيطرة-ولكنه «يبدو» كذلك فقط لأن الزمن الحقيقي الذي لا يقبل التجزئة ينقلنا إلى الموت الحقيقي (هذا لا يعني إنكار أن الاختزالية المكانية مفيدة بلا حدود وضرورية تكنولوجيا، ولكننا نقرر فحسب أن إنجازاتها محدودة عقليا، وأنها يمكن أن تكون خادعة). وشبيه بذلك اختزالنا الصوت إلى أنماط في جهاز رسم الذبذبات وإلى موجات ذات «أطوال» معينة، يمكن أن يتلقاها شخص أصم قد لا تكون لديه معرفة بماهية خبرة الصوت. أو قد نختزل الصوت إلى كتابة وإلى أكثر أنواع الكتابة جذرية، أعني الكتابة الأبجدية.

وليس من المحتمل أن يتصور الإنسان الشفاهي الكلمات من حيث هي «علامات» ظاهرة ومرئية وساكنة. ويشير هومروس إليها بالنعت السائر «الكلمات المجنحة»-على نحو يوحي بالتلاشي، والقوة، والحرية، فالكلمات تتحرك على الدوام، ولكن طيرانا، وهو شكل للحركة شديد القوة، يرفع الطائر حرا من العالم العادي الكثيف، الثقيل «الموضوعي».

وكان ديريدا، في معارضته لجان جاك روسو [14]، بطبيعة الحال على صواب تام في رفضه الاقتناع بأن الكتابة ليست أكثر من حادثة عرضية

بالنسبة للكلمة المنطوقة (ديريدا 1976، ص 7). لكن محاولة بناء منطق للكتابة دون فحص عميق للشفاهية التي نبعت منها الكتابة وتأصلت فيها بشكل دائم يتعذر تغييره، تعني الحد من فهم المرء، برغم أنها تؤدي في الوقت نفسه إلى تأثيرات قد تكون آسرة بشكل رائع ولكنها تكون كذلك في بعض الأحيان ذات طبيعة مهلوسة بسبب تشويهات مصدرها الحواس. ومن المحتمل أن يكون تحرير أنفسنا من التحيزات الكتابية والطباعية في فهمنا للغة أكثر صعوبة مما يستطيع أي منا أن يتخيل، بل إنه ليبدو أكثر صعوبة من «تفكيكية» الأدب نفسها، لأن هذه «التفكيكية» تظل نشاطا أدبيا. وسوف نذكر المزيد عن هذه المشكلة في تناولنا لاستيعاب التكنولوجيا في الفصل القادم.

4 الكتابة تعيد بناء الوعي

العالم الجديد للخطاب المستقل

إن فهما أعمق للشفاهية الأصلية أو الأولية ليمكننا من فهم عالم الكتابة الجديد فهما أفضل. فهم ماهيته وماهية الكائنات البشرية من الناحية الوظيفية: أعني تلك الكائنات التي لا تنمو عمليات تفكيرها من قوى طبيعية، بل تنمو من هذه القوى بعد أن تعيد تكنولوجيا الكتابة بناءها، بشكل مباشر أو غير مباشر. فمن دون الكتابة لا يستطيع العقل الكتابي أن يفكر على النحو الذي يفعله ليس فقط عندما يمارس الكتابة بل حتى في حالة إنشائه أفكاره في شكل شفاهي. لقد غيرت الكتابة شكل الوعي الإنساني، أكثر من أي اختراع آخر.

إن الكتابة تخلق ما سماه بعض الباحثين لغة «طليقة من السياق» (هيرش 1977، ص 21-23، ص 26) أو الخطاب «المستقل» (أولسن 1980 أ)؛ وهو خطاب لا يمكن مساءلته أو معارضته، على نحو ما يحدث في الخطاب الشفاهي؛ ذلك لأن الخطاب المكتوب منفصل عن مؤلفه.

وتعرف الثقافات الشفاهية نوعا من الخطاب المستقل في صيغ طقسية ثابتة (أولسن 1980أ، ص 187-194، تشيف 1982)، وكذلك في سجع الكهان أو

النبوءات، التي يعد القائل لها وسيطا فحسب وليس المصدر. فلم تكن الكاهنة في معبد دلفي [1] مسؤولة عن أقوالها النبوئية، لأن هذه الأقوال كان ينظر إليها على أنها صوت الإله. وللكتابة، وللطباعة بصورة أقوى، بعض من هذه الصفة الكهانية؛ فالكتاب، مثل الكاهن، أو العراف، يوصل قولا من مصدر، هو ذلك الذي «قال» أو كتب الكتاب حقا. وقد يمكن تحدي المؤلف لو أمكن الوصول إليه، ولكن المؤلف لا يمكن الوصول إليه في أي كتاب: فليس ثمة طريقة مباشرة لدحض نص؛ فحتى بعد التفنيد الكلي والمدمر لأفكار الكتاب، يظل النص يقول ما قاله من قبل تماما. وهذا أحد الأسباب لشيوع عبارة «الكتاب يقول»، بمعنى أن القول صحيح. وهو أيضا أحد الأسباب التي من أجلها أحرقت الكتب. والنص الذي يقول ما يعرف العالم كله أنه باطل، سيظل يقول هذا البطلان إلى الأبد، ما بقي النص. فالنصوص عصية بطبيعتها.

أفلاطون والكتابة والحواسيب

ينزعج كثيرون ويدهش معظم الناس، حين يعلمون أن الاعتراضات المثارة اليوم ضد الحواسيب هي في جوهرها الاعتراضات نفسها التي أثارها من قبل أفلاطون في فيدروس (274- 277) [2] وفي الرسالة السابعة ضد الكتابة؛ إذ قال أفلاطون على لسان سقراط في فيدروس إن الكتابة غير إنسانية، تدعي أنها تؤسس خارج العقل ما لا يمكن في الواقع أن يكون إلا داخله. ذلك أن الكتابة شيء؛ نتاج مصنوع. والشيء نفسه يقال بطبيعة الحال عن الحواسيب. ثانيا: يذهب سقراط الذي يتحدث أفلاطون من خلاله إلى أن الكتابة تدمر الذاكرة، فأولئك الذين يستخدمونها سوف يصبحون كثيري النسيان، يعتمدون على مصدر خارجي لما يفتقدونه في المصادر الداخلية. أي أن الكتابة تضعف العقل. واليوم يخشى الآباء وغيرهم من أن حاسبات الجيب تزود التلاميذ بمصدر خارجي لما ينبغي أن يكون مصدرا داخليا لجداول الضرب المحفوظة، أي أن الحاسبات تضعف العقل، وترفع عنه عبء العمل الذي يحافظ على قوته. ثالثا: إن النص المكتوب لا يستجيب للسائلين. فإذا سألت شخصا أن يشرح ما قاله أو قالته، فسوف تحصل على شرح؛ أما إذا استجوبت نصا، فلن تحصل على شيء فيما عدا الكلمات

نفسها، الغبية غالبا، التي استوجبت سؤالك في المقام الأول. وفي الانتقاد الحديث الموجه للحاسوب، يشيع الاعتراض نفسه: «قمامة تدخل، وقمامة تخرج». رابعا: يتهم سقراط، تماشيا مع العقلية الخصامية للثقافات الشفاهية، الكتابة كذلك بأنها لا يمكن أن تدافع عن نفسها على نحو ما يمكن للكلمة المنطوقة؛ فالكلام والفكر الحقيقيان يوجدان دائما في الأساس في سياق من الأخذ والعطاء بين أشخاص حقيقيين. أما الكتابة فسلبية، خارجة عن هذا السياق، تحيا في عالم غير حقيقي، أو غير طبيعي. وهذا ينطبق على الحواسيب أيضا.

والطباعة عرضة لهذه الاتهامات نفسها من باب أولى. ذلك لأن أولئك الذين انزعجوا من شكوك أفلاطون حول الكتابة سوف يزداد انزعاجهم عندما يكتشفون أن الطباعة أثارت شكوكا مشابهة في أول أمرها. فحتى هيرونيمو سكوارشيافيكو، الذي شجع في الحقيقة على طبع الأعمال اللاتينية الكلاسيكية، ذهب في سنة 1477 إلى أن وجود «وفرة من الكتب يجعل الناس أقل اجتهادا» (مقتبسة في لوري 1979، ص 29-31): فهذه الكتب تحطم الذاكرة وتوهن العقل، إذ تعفيه من العمل المجهد (هاهنا نجد الشكوى من حاسبات الجيب مرة أخرى)، وتحط من قيمة الرجل الحكيم والمرأة العاقلة لصالح الكتب المختصرة التي يمكن حملها في الجيب. وبطبيعة الحال، نظر آخرون إلى الطباعة بوصفها وسيلة ينبغي الترحيب بها لإزالة الفروق بين البشر: إذ يصبح كل البشر حكماء (لوري 1979، ص 31-32).

وقد كانت إحدى نقاط الضعف في موقف أفلاطون أنه سجل اعتراضاته كتابة لكي يجعلها فعالة، تماما مثلما أن إحدى نقاط ضعف الموقف ضد الطباعة، هي أن أصحاب هذا الموقف، طبعوا اعتراضاتهم طباعة ليزيدوا من فاعليتها. ويتمثل الشيء نفسه في المواقف المضادة للحاسوب، حيث يقوم أصحابها، لجعلها فعالة، بالتعبير عنها في مقالات أو كتب مطبوعة من شرائط موصولة بشبكات حاسوب. فالكتابة والطباعة والحاسوب جميعها طرق لصبغ الكلمة بصبغة تكنولوجية. وما أن تصطبغ الكلمة بهذه الصبغة، حتى لا تعود هناك طريقة فعالة لانتقاد ما قد فعلته التكنولوجيا بها دون عون من التكنولوجيا نفسها في أعلى مستوى متاح. وعلاوة على هذا، فان التكنولوجيا الجديدة لا تستخدم لمجرد توصيل الانتقاد، بل إنها هي التي

أبرزته إلى الوجود. ومن هنا فإن فكر أفلاطون الفلسفي التحليلي، وضمنه نقده للكتابة، لم يكن ممكنا، كما رأى بعض الباحثين (هافلوك 1963)، إلا نتيجة للتأثيرات التي كانت الكتابة قد بدأت تمارسها على العمليات العقلية.

بل إن فلسفة المعرفة (الابستمولوجيا) لدى أفلاطون إنما كانت كلها، كما بين هافلوك (1963) على نحو رائع، رفضا منظما دون تعمد للثقافة الشفاهية القديمة بكل ما فيها من دينامية ودفء وتفاعل شخصي (وهي الثقافة المتمثلة بالشعراء الذين لم يسمح لهم بدخول جمهوريته). فمصطلح فكرة: Idea أي شكل أو صورة، يقوم على أساس البصر، ومأخوذ من الجذر نفسه الذي اشتق منه المصطلح اللاتيني Video، أي أرى، وكذلك مشتقاته الإنجليزية، مثل Vision الرؤية، Visible المرئي، أو Videotape شريط الفيديو (المرئي). وكانت الصورة لدى أفلاطون تدرك قياسا على الشكل المرئي. فالمثل الأفلاطونية بلا صوت أو حركة، وتفتقر إلى أي دفء؛ وهي غير متفاعلة بل معزولة؛ وليست جزءا من عالم الحياة الإنسانية على الإطلاق، بل تتعالى عليه وتجاوزه تماما. وبطبيعة الحال لم يكن أفلاطون على وعي كامل بالقوى غير الواعية، العاملة في نفسيته لإنتاج رد الفعل هذا، أو رد الفعل المفرط، لشخص كتابي نحو شفاهية عفا عليها الزمان، ومازالت قائمة.

وتشدُّ هذه الاعتبارات انتباهنا إلى المفارقات التي تكتنف العلاقات بين الكلمة المنطوقة الأصلية وكل الأشكال الأخرى التي تتخذها من خلال التكنولوجيا. ويكمن السبب في التعقيدات المؤرقة هنا بوضوح في أن العقل ما ينفك عن النظر في ذاته لدرجة أن الأدوات الخارجية نفسها، التي يستخدمها لإنجاز أعماله، تصبح جزءا من داخليته أي تصبح جزءا من عملية النظر إلى الذات التي يمارسها العقل.

ومن أغرب المفارقات الملازمة للكتابة ارتباطها الوثيق بالموت. ونحن نحس هذا الارتباط من اتهام أفلاطون للكتابة بأنها غير إنسانية، وشبيهة بالشيء، وأنها تحطم الذاكرة. كذلك يتضح هذا الارتباط بجلاء في إشارات لا حصر لها إلى الكتابة (ومعها أو من دونها الطباعة)، يمكن تتبعها في معاجم الاقتباسات، من الرسالة الثانية إلى أهل قورنتس 3: 6، «الحرف يميت والروح يحي»، وإشارة هوراس إلى كتبه الثلاثة من القصائد بوصفها

«أثرا» (القصائد 3- 30- 1)، أي بوصفها علامة على موته، حتى تأكيد هنري فون لسير توماس بودلي أن كل كتاب في المكتبة البودلية في أكسفورد هو «مرثية لك». ويلفت روبرت براوننج، في بِبَاتمُرُّ Pippa Passes، الانتباه إلى الممارسة التي لا تزال منتشرة على نطاق واسع، والتي تُضْغَط فيها الزهور الحية حتى الموت بين صفحات الكتب المطبوعة،«براعم صفراء ذاوية-بين الصفحة والأخرى». فالزهرة الميتة، التي كانت حية قبل، هي المعادل النفساني للنص الحرفي. وتكمن المفارقة في حقيقة أن افتقاد النص للحياة، أي زواله من عالم الحياة الإنسانية الحي من ناحية، وثباته المرئي الصارم من ناحية أخرى، يؤكدان قدرته على البقاء، كما يؤكدان إمكان أن يبعث في سياقات حية لا حد لها من خلال عدد يمكن أن يكون بلا حدود من القراء الأحياء (أونج 1977، ص 230-271).

الكتابة تكنولوجيا

كان أفلاطون يفكر في الكتابة بوصفها تكنولوجيا خارجية، دخيلة، على نحو ما يفكر كثيرون اليوم في الحاسوب. ولأننا اليوم قد استوعبنا الكتابة بعمق، وجعلناها إلى حد كبير جزءا من أنفسنا، بالمقارنة بعصر أفلاطون الذي لم يدخلها في نسيجه بشكل كامل (هافلوك 1963)، فمن الصعب علينا أن ننظر إليها بوصفها تكنولوجيا على نحو ما ننظر جميعا إلى الطباعة والحاسوب. ومع ذلك فالكتابة (وبخاصة الكتابة الأبجدية) تكنولوجيا، تدعو إلى استخدام أدوات ولوازم أخرى: مراقم أو ريشات أو أقلام، وأسطح معدة بعناية مثل الورق، أو جلود الحيوان، أو اللوحات الخشبية، بالإضافة إلى الأحبار وأنواع الدهان، وأشياء كثيرة غيرها. وقد ناقش كلانشي (1979، ص 88- 115) الأمر تفصيلا، في سياقه القروسطي الغربي، في فصله المعنون «تكنولوجيا الكتابة». ومن بين التكنولوجيات الثلاث تعد الكتابة أكثرها جذرية؛ فهي التي استهلت ما واصلته الطباعة والحواسيب، أي اختزال الصوت الدينامي إلى مكان ساكن، وفصل الكلمة عن الحاضر الحي، الذي لا توجد الكلمات المنطوقة إلا فيه.

وتعد الكتابة، في مقابل الكلام الشفاهي الطبيعي، مصطنعة تماما؛ فليست هناك من طريقة «طبيعية» للكتابة. أما الكلام الشفاهي فهو طبيعي

للغاية لدى الكائنات البشرية، بمعنى أن كل كائن سليم من الناحية الفسيولوجية والنفسية يتعلم الكلام في ثقافته. والكلام يحقق الحياة الواعية، لكنه يطفو إلى مستوى الوعي بصعوده من الأعماق غير الواعية، وذلك يكون بالطبع بالتعاون الواعي، وغير الواعي من قبل المجتمع. وقواعد النحو تعيش في اللاوعي، بمعنى أنك تستطيع أن تعرف كيف تستخدم هذه القواعد، بل تعرف كيف تنشئ قواعد جديدة، دون أن تكون قادرا على أن تذكر ما هي.

وتختلف الكتابة أو الخط في حد ذاتهما عن الكلام في أنهما لا يظهران إلى الوجود بشكل حتمي من خلال اللاوعي، فعملية وضع اللغة المنطوقة في الكتابة محكومة بقواعد مبتدعة، قابلة للتوضيح: فعلى سبيل المثال، سوف تقوم كتابة تصويرية ما بتمثيل كلمة ما، أو سوف تمثل الألف فونيما بعينه، وتمثل الباء فونيما آخر، وهكذا. (ولا يعني هذا إنكار أن الموقف الذي يضم الكاتب والقارئ معا الناشئ من الكتابة يؤثر بصورة عميقة في العمليات اللاواعية الداخلة في الإنشاء كتابة، مادام المرء قد تعلم القواعد الواضحة، الواعية. وسوف يأتي المزيد من هذا فيما بعد).

ولا يعني قولنا إن الكتابة مصطنعة أننا نلعنها، بل إننا نمتدحها فالكتابة، مثلها مثل الابتكارات المصطنعة الأخرى، بل أكثر منها، بالغة القيمة إلى حد بعيد، وأساسية حقا لتحقيق الإمكانات الإنسانية الداخلية الكاملة. وليست التكنولوجيات مجرد عوامل مساعدة خارجية بل هي تحولات داخلية للوعي، وتكون كذلك أكثر ما تكون عندما تؤثر في الكلمة. ويمكن أن ترفع هذه التحولات من روح الإنسان المعنوية. وتزيد الكتابة من حدة الوعي؛ والغربة عن الوسط الطبيعي يمكن أن تنفعنا، بل هي في الحقيقة جوهرية للحياة الإنسانية التامة من جهات عدة. ونحن لكي نحيا ونتفاهم أصلا، لا نحتاج إلى القرب فحسب، بل نحتاج إلى البعد كذلك.

وإذا كانت التكنولوجيات مصطنعة، فإن الاصطناع-وهذا فيه ما فيه من مفارقة-شيء طبيعي لدى الكائنات الإنسانية. ولا تحط التكنولوجيا، بعد استيعابها على نحو صحيح، من الحياة الإنسانية، بل-على العكس-تزيد من قيمتها. فالأوركسترا الحديثة، على سبيل المثال، نتيجة من نتائج التكنولوجيا العالية: فالكمان آلة، أي أداة. والأرغن آلة ضخمة، تستخدم مصادر للطاقة-

مثل المضخات، ومعدات النفخ والمولدات الكهربائية وهي كلها منفصلة كليا عن العازف. وتتكون نوتة بيتهوفن الموسيقية للسيمفونية الخامسة من تعليمات دقيقة جدا للفنيين ذوي المهارة العالية، تحدد لهم بكل دقة كيف يستخدمون أدواتهم؛ فمثلا: يعني مصطلح «ليجاتو» ألا ترفع إصبعك عن أحد المفاتيح حتى تكون قد ضربت المفتاح التالي له. أما مصطلح «استاكاتو» فيعني أن تضرب على المفتاح وترفع إصبعك على الفور. وهكذا دواليك. ويعلم علماء الموسيقى جيدا أنه لا معنى للاعتراض على القطع الموسيقية الإلكترونية مثل عمل مورتن سابوتنك «الثور الوحشي» على أساس أن الأصوات تصدر من جهاز آلي. فمن أين تصدر أصوات الأرغن في اعتقادك؟ أو أصوات كمان أو حتى صفارة؟، الحقيقة أنه باستخدام اختراع ميكانيكي، يستطيع العازف على الكمان أو الأرغن أن يعبر عن شيء إنساني مؤثر لا يمكن التعبير عنه دون استخدام مثل هذا الاختراع. ومن أجل إنجاز هذا التعبير يتعين على العازف بالطبع أن يكون قد استوعب التكنولوجيا التي يستخدمها، أي أن يكون قد جعل الأداة أو الآلة طبيعة ثانية له، أي جزءا نفسيا من ذاته. ويتطلب هذا سنوات من التدرب وتعلم كيفية تطويع الآلة لعمل ما تستطيع عمله. ومع ذلك، فنادرا ما يكون هذا التطبيع بين الآلة والنفس من جهة، وتعلم المهارة التكنولوجية من جهة أخرى، تجريدا للمرء من صفته الإنسانية. ذلك أن استخدام التكنولوجيا يمكن أن يثري نفسية الإنسان، ويوسع من روحه، وينشط حياتها الداخلية. وعلى الرغم من أننا نستوعب تكنولوجيا الكتابة على نحو أعمق من استيعابنا الأداء الموسيقي الآلي، يظل فهمنا لماهيتها، ولعلاقتها بماضيها، أي بالشفاهية، وحقيقة كونها تكنولوجيا، أمرا يجب مواجهته بنزاهة.

ما «الكتابة» أو «الخط»؟

كانت الكتابة، بالمعنى الدقيق للكلمة، أي التكنولوجيا التي شكلت النشاط الفكري للإنسان الحديث وزودته بالطاقة، تطورا متأخرا للغاية في التاريخ الإنساني. فقد مضى على الجنس البشري على الأرض ما يقرب من 50,000 سنة (ليكي ولوين 1979، ص 141 و168) لكن أول خط أو كتابة حقيقية نعرفها تطورت بين السومريين في بلاد ما بين النهرين، ولم يحدث ذلك إلا

حوالي عام 2500 قبل الميلاد (درينجر 1953: جلب 1963).

وكانت الكائنات البشرية قبل ذلك بما لا يحصى من آلاف السنين ترسم صورا. وقد استخدمت مجتمعات متنوعة وسائل مختلفة للتسجيل أو رسائل مساعدة للذاكرة: كالعصا المحززة: وخطوط الحصى، وغيرها من الوسائل الحسابية مثل ذات العقد عند الإنكا (وهي عصا متصلة بحبال معلقة، تعقد بها حبال أخرى)، وتقاويم «حساب الشتاء»(*) عند الهنود الحمر سكان السهول، وغيرها. غير أن الخط أكثر من مجرد وسيلة معينة للذاكرة، وحتى عندما يكون الخط تصويريا، فهو أكثر من أن يكون صورا. فالصور تمثل الأشياء. وصورة رجل وبيت وشجرة لا تقول بذاتها شيئا.(وربما قالت شيئا لو كان ثمة شفرة مناسبة أو مجموعة من الأعراف ملحقة بها؛ ولكن الشفرة ليست قابلة للتصوير إلا بمساعدة شفرة أخرى غير قابلة للتصوير؛ إذ لابد للشفرات في النهاية من أن تشرح من خلال شيء غير الصور؛ سواء في كلمات أو في سياق إنساني كامل ومفهوم إنسانيا). فلا يتكون الخط، بمعنى الكتابة الحقيقية، من مجرد صور، أي تمثيل لأشياء، بل هو تمثيل لقول، أي لكلمات يقولها شخص ما أو يتخيل أنه يقولها.

ومن الممكن بطبيعة الحال النظر إلى أي علامة سيميوطيقية بوصفها علامة بصرية أو محسوسة يصنعها فرد ما ويمنحها معنى، بصفتها «كتابة». وهكذا يكون خدش بسيط على صخرة، أو حز على عصا، لا يستطيع تفسيره. إلا صانعه «كتابة». لكن إذا كان هذا هو ما نعنيه بالكتابة، فربما كانت الكتابة قديمة قدم الكلام نفسه. ومع ذلك، فإن أبحاث الكتابة التي تنظر إلى «الكتابة» باعتبارها أية علامة مرئية أو محسوسة لها معنى خاص بها تضمها إلى السلوك البيولوجي الخالص. فمتى يصبح أثر قدم أو كمية من غائط أو بول (وهذه مستخدمة من قبل أجناس من الحيوانات وسيلة للتواصل-ولسن 1975، ص 228-229) «كتابة»؟ إن استخدام مصطلح «كتابة» بهذا المعنى الممتد بحيث يشمل أي علامة سيميوطيقية استخدام يجعل المصطلح عديم القيمة. أما الاكتشاف الحاسم الفريد الذي قادنا إلى عوالم جديدة من المعرفة فقد تم داخل الوعي الإنساني لا عندما نشأت العلامة السيميوطيقية البسيطة، بل عندما اخترع نظام شفري من العلامات البصرية التي يستطيع الكاتب بوساطتها أن يقرر الكلمات الدقيقة التي

سوف يولدها القارئ من النص. وهذا هو ما نعنيه عادة اليوم بالكتابة في معناها الدقيق.

وبهذا المعنى الكامل للكتابة أو الخط، تحتضن العلامات البصرية الشفرية الكلمات احتضانا كاملا، بحيث يمكن للبنيات شديدة التعقيد والإشارات التي أمكن تطويرها من خلال الصوت، أن تسجل تسجيلا مرئيا دقيقا بكل ما فيها من تعقيد، كما يمكنها، لأنها مسجلة تسجيلا مرئيا، أن تنجز إنتاج بنيات وإشارات أكثر دقة، تتفوق كثيرا على إمكانات القول الشفاهي. وقد كانت الكتابة، بهذا المعنى العادي ولا تزال، أخطر الاختراعات البشرية التكنولوجية. فهي ليست مجرد تابع للكلام. ذلك لأنها بتحريكها الكلام من العالم السمعي-الشفاهي إلى عالم حسي جديد، هو عالم الرؤية، تحدث تحولا في الكلام والفكر معا. وإذا كانت الحزوز على العصي أو مساعدات الذاكرة قد مهدت للكتابة، فإنها لم تقم بإعادة بناء عالم الحياة الإنسانية، على نحو ما فعلت الكتابة الحقيقية.

ويمكن لأنظمة الكتابة الحقيقية أن تتطور تدريجيا، وعادة ما تتطور، بدءا من الاستخدام البدائي لمساعدات الذاكرة. وتوجد كذلك مراحل متوسطة؛ ففي بعض الأنظمة الشفرية لا يمكن للكاتب أن يتنبأ إلا على نحو تقريبي بما سوف يستخلصه القارئ، على نحو ما نجد في النظام الذي طورته قبائل الفاي في ليبيريا (سكريبنر وكول1978) أو حتى في الهيروغليفية المصرية القديمة. أما أكثر النظم إحكاما فهو ما تحققه الأبجدية، برغم أن هذا النظام نفسه ليس كاملا تماما في كل حالة. فلو علمت على وثيقة ما بكلمة «حقق»، فهذا يمكن أن يكون فعلا مبنيا للمجهول (حقق)، مشيرا إلى أني قرأت الوثيقة وحققتها، أو يمكن أن يكون فعل أمر (حقق)، مشيرا إلى أني في حاجة إلى تحقيقها[*2]. وهكذا نحتاج أحيانا، حتى مع الأبجدية، إلى سياق غير النص، ولكن هذا لا يحدث إلا في حالات استثنائية. أما إلى أي حد هي استثنائية فيعتمد على المدى الذي بلغته الأبجدية في اتفاقها مع لغة ما.

خطوط كثيرة لكن أبجدية واحدة فقط

تطورت خطوط كثيرة في كل أنحاء العالم، كل منها بشكل مستقل عن

الآخر (درينجر 1953، درينجر 0 196؛ جلب 1963): الخط المسماري في بلاد ما بين النهرين حوالي سنة 3500 ق. م (التواريخ التقريبية هنا من درينجر 1962)، والهيروغليفي المصري حوالي سنة 2000 ق. م (ربما مع بعض التأثير من المسماري)، المينوي [3] أو المسيني [4] المسمى «Linear B> حوالي سنة 1200 ق. م [5]، وخط وادي الإندس Indus Valley)6) حوالي سنة 3000-2400 ق. م، والخط الصيني حوالي سنة 1500 ق. م، والخط المياني [7] Mayan حوالي سنة 50 ميلادية، والخط الأزتكي [8] حوالي سنة 1400 ميلادية.

والخطوط ذوات سوابق معقدة. ومعظمها إن لم يكن جميعها يعود مباشرة أو بشكل غير مباشر إلى نوع أو آخر من الكتابة بالصور، أو ربما في بعض الأحيان، على مستوى أبسط حتى من ذلك إلى استخدام العلامات المميزة. وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن الخط المسماري في بلاد ما بين النهرين، وهو أقدم كل الخطوط المعروفة (حوالي 3500 ق. م)، قد نما جزئيا من نظام لتسجيل التعاملات الاقتصادية باستخدام أمارات مميزة من الطين موضوعة في أوعية صغيرة، جوفاء لكن مغلقة تماما مثل قرون البازلاء أو الحقوق[*3]، مع علامات على الخارج، تمثل الأمارات التي في الداخل (شماندت-بيسيرات 1978). وهكذا كان مع الرموز المرسومة خارج الحق-فلنقل، سبع علامات-كان معها، داخل الحق ما يدل على ما تمثله-لنقل، سبعة أشكال طينية متميزة، تمثل بقرات، نعجات أو أشياء أخرى لم تحل شفرتها بعد-وكأن الكلمات كانت معروضة دائما مع مدلولاتها المادية الملحقة بها. ويمكن أن تساعد الخلفية الاقتصادية لمثل هذا الاستخدام قبل الطباعي للأمارات على ربطها بالكتابة؛ لأن الخط المسماري الأول، وهو من المنطقة نفسها التي جاءت منها الحقوق أو العلب، كان يستخدم في مهم الأحيان مهما تكن سوابقه الدقيقة، ليؤدي أغراضا اقتصادية وإدارية يومية في المجتمعات الحضرية. فقد كان التحضر باعثا على تطوير حفظ السجلات. أما استخدام الكتابة في الإبداعات الخيالية، على نحو ما استخدمت الكلمات المنطوقة في القصص أو القصائد الغنائية، أي استخدام الكتابة لإنتاج الأدب بالمعنى الأخص[*4] لهذا المصطلح، فيأتي متأخرا للغاية في تاريخ الخط.

وتستطيع الصور أن تقوم بوظيفة التذكير أو قد يمكن تزويدها بشفرة تمكنها من أن تمثل بقدر متفاوت من الدقة كلمات بعينها ذات علاقات

نحوية متنوعة. ولا تزال رموز الكتابة الصينية حتى اليوم مصنوعة أساسا من الصور، لكن الصور منمطة ومنسقة بطرق معقدة تجعلها بالتأكيد أعقد نظم الكتابة التي عرفها العالم على الإطلاق. ولم تطور الاتصالات القائمة على الصور، كتلك التي وجدت عند الهنود الحمر الأصليين الأوائل وكثيرين غيرهم (ماكاي 1978 , 32) خطا حقيقيا، لأن الشفرة لم تثبت ثباتا كافيا. ولقد استعملت تشكيلات الصور الممثلة لأشياء عدة للتذكير الرمزي للمجموعات التي كانت تتعامل مع موضوعات بعينها. وقد ساعدت هذه الموضوعات نفسها على تقرير كيفية ارتباط هذه الصور بعضها ببعض. لكن المعنى المقصود لم يظهر حتى في هذه الحالة، بصورة واضحة ونهائية في كثير من الأحيان.

أما خارج الكتابة التصويرية (حيث تمثل صورة الشجرة كلمة شجرة)، فقد طورت الخطوط أنواعا أخرى من الرموز. وأحد هذه الأنواع هو الكتابة الإيديوجرافية Ideoghrahp، التي لا يتمثل المعنى فيها بالصورة بل تحدده شفرة متفق عليها. فعلى سبيل المثال، لا تمثل في الكتابة التصويرية الصينية صورة نمطية لشجرتين كلمة «شجرتان» لكنها تمثل كلمة «غابات»؛ أما الصورة النمطية لامرأة وطفل جنبا الى جنب فتمثل كلمة «جيد»، وهكذا دواليك. أما الكلمة المنطوقة لامرأة فهي ny، ولطفل dza¨ ولجيد hau ولا يحتاج الاشتقاق التصويري هنا إلى أن يكون ذا علاقة بالاشتقاق الفونيمي. ويرتبط الكاتبون بالصينية بلغتهم على نحو مختلف تماما عن الناطقين بالصينية الذين لا يستطيعون أن يكتبوا بها. وبمعنى خاص، تعد أرقام مثل 1 , 2 , 3 كتابة إيديوجرافية Ideograph متداخلة لغويا (برغم أنها ليست تصويرية)؛ لإنها تمثل المفهوم نفسه، وليس الصوت نفسه في اللغات التي فيها كلمات مختلفة تماما لـ 1 , 2 , 3. وحتى داخل مفردات لغة ما، تتصل الرموز 1 , 2 , 3 وما بعدها على نحو ما مباشرة بالمفهوم أكثر من الكلمة؛ حيث تتعلق الكلمتان لـ 1 («واحد») و 2 («اثنان») بمفهومي «الأول» و«الثاني» لكن ليس بالكلمتين: «أول» و«ثان»[(*5)].

ويوجد نوع آخر من الكتابة التصويرية هو الكتابة بالكناية المصورة، أي الرييص Rebus (حيث يمكن لصورة باطن قدم Sole أن تمثل في الإنجليزية كذلك السمكة المعروفة بسمك موسى Sole، وSole بمعنى وحيد، أو Soul

بمعنى الروح عندما تكون مقرونة بالجسد، كما يمكن أن تمثل صور ثلاث لطاحونة Mill، وممشى a walk ، ومفتاح، بهذا الترتيب، كلمة Milwaukee(9). ولما كان الرمز في هذه الأمثلة يمثل الصوت بالدرجة الأولى، فإن هذا الريبص يعد نوعا من الفونوغرام Phonogram (الرمز-الصوتي)، لكن من خلال واسطة فحسب؛ إذ لا يتحدد الصوت بعلامة شفرية مجردة، كما في حروف الأبجدية، لكن بصورة شيء من الأشياء المتعددة التي يشير إليها الصوت.

وتتطلب كل أنظمة الكتابة التصويرية، حتى تلك التي تستعين بالإيديوغراف والريبص، عددا هائلا من الرموز. وتعد الصينية أكبرها، وأعقدها، وأغناها، إذ يورد معجم كانغسي Kanghsi للغة الصينية الذي ظهر عام 1716 ميلادية عددا من الرموز يبلغ 545, 40 رمزا. وهذه لا يعرفها ولم يحدث أن عرفها جميعا أحد من الصينيين أو من المتخصصين في الصينية. وقلة من الصينيين الذين يكتبون هم الذين يستطيعون أن يكتبوا كل الكلمات الصينية المنطوقة المفهومة لهم. ولكي يصبح المرء ملما بنظام الكتابة الصينية بصورة معقولة يحتاج عادة إلى حوالي عشرين سنة. وهذا الخط يحتاج بطبعه إلى وقت كثير ويصلح للخاصة. ولا شك في أن هذه الرموز سوف يستبدل بها الأبجدية الرومانية بمجرد أن يجيد الناس في جمهورية الصين الشعبية («لهجة») اللغة الصينية نفسها، أي لغة الماندرين Mandarin التي تعلم الآن في كل مكان. وسوف تكون الخسارة فيما يتصل بالأدب جسيمة، لكنها لن تكون بجسامة الآلة الكاتبة الصينية التي تستخدم ما يربو على 000 ,40 رمز.

لكن من مميزات نظام الكتابة التصويرية أن الأشخاص الذين يتكلمون «لهجات» صينية مختلفة-وهي في حقيقة الأمر لغات صينية مختلفة، لا يفهم المتكلم بإحداها لغة الآخر. برغم كونها أساسا ذات بنية واحدة- يستطيعون أن يفهموا كتابة بعضهم البعض، فهم يلفظون الرمز الواحد بأصوات مختلفة على غرار ما يفعل الفرنسي واللوبي[*6] ومن الفيتنامي والإنجليزي عندما يقرأون الأرقام العربية، 3, 2, 1 إلى آخره، لكن أحدا منهم لن يفهم الآخر إذا نطقها أي منهم. على أن الرموز الصينية أساسا صور، برغم كونها منمطة تنميطا دقيقا جميلا بعكس 3, 2, 1.

وتكتب بعض اللغات باستعمال الرموز المقطعية syllabaries، التي يمثل كل منها صوتا صامتا وحركة بعده. وهكذا نجد في لغة الكاتاكانا اليابانية خمسة رموز منفصلة لكل من ka,ke,ki,ko,ku، وخمسة أخرى مع الميم: ma,me,mi,mo,mu، إلى آخره. واللغة اليابانية تسمح لها طبيعتها بأن تستخدم خطا مقطعيا: فكلماتها تتكون دائما من أجزاء يتشكل كل منها من صوت صامت متبوع بصوت حركة (ويعمل حرف النون بصفته شبه مقطع)، دون عناقيد من الصوامت (كما في الإنجليزية من مثل «Pitchfork»، و«equipment». فالإنجليزية بأنواع المقاطع المختلفة الكثيرة فيها، وعناقيد الصوامت المتكررة، لا يمكن كتابتها على نحو فعال بالرموز المقطعية. ولم يبلغ نظام الكتابة المقطعي في بعض اللغات التطور الذي بلغه في اليابانية. فعلى سبيل المثال، ليس في لغة الفاي في نيجيريا تناسب كامل متطابق بين الرموز المرئية ووحدات الصوت. والكتابة فيها لا توفر إلا شيئا أشبه بالخريطة للقول الذي تسجله، بحيث تصعب قراءته حتى على الكاتب الماهر (سكريبنر وكول 1978، ص 456).

وكثير من نظم الكتابة في الحقيقة خليط من مبدأين أو أكثر. فنظام الكتابة الياباني هجين (حيث يستخدم، إلى جانب النظام الرمزي المقطعي، الرموز الصينية، منطوقة بطريقة غير صينية)؛ والنظام الكوري كذلك هجين (فإلى جانب الهانجول Hangul، وهي أبجدية حقيقية، بل لعلها كانت أكثر الأبجديات كفاءة، يستخدم هذا النظام الرموز الصينية ملفوظة بطريقته الخاصة)؛ وكان نظام الكتابة المصري الهيروغليفي القديم هجينا (فكانت بعض الرموز كتابة تصويرية، وبعضها إيديوجرافIdeographs، وبعضها ريبص Rebuses، أي كنائية مصورة)؛ ورموز الكتابة الصينية نفسها هجين (من الكتابة التصويرية والإيديوغراف والريبص وتجميعات متنوعة، غالبا ذات تعقيد بالغ، فيه غنى ثقافي وجمال شاعري). ونتيجة لميل الخطوط في الحقيقة إلى أن تبدأ بالكتابة التصويرية وتتجه نحو الإيديوجراف Ideographs والريبص، فلربما كانت معظم أنظمة الكتابة فيما عدا الأبجدية هجينا على نحو ما. وحتى الكتابة الأبجدية تصبح هجينا عندما تكتب الرقم 1 بدلا من كلمة واحد.

وتكمن أبرز حقيقة حول الأبجدية في أنها اخترعت. مرة واحدة فقط.

وقد تم ذلك تدريجيا على يد الساميين أو الشعوب السامية حول سنة 1500 ق.م، في المنطقة الجغرافية نفسها، حيث ظهر أول الخطوط جميعا، الخط المسماري، ولكن ظهور الأبجدية كان بعد ألفي عام من ظهور الخط المسماري. (ويناقش درينجر 1962، ص 121-122، الشكلين المتميزين للأبجدية الأصلية: السامية الشمالية والسامية الجنوبية). وبطريقة أو بأخرى تشتق كل أبجدية في العالم-مثل العبرية، والأوجارتية، واليونانية، والرومانية، والسيريلية [10]، والعربية، والتاميلية، والملايالامية [11] Malayalam، والكورية-من التطور السامي الأصلي، برغم أنه، كما في الخط الأوجارتي والكوري، قد لا يكون التشكيل الفيزيقي للحروف متصلا دائما بالتشكيل السامي.

وليس في العبرية واللغات السامية الأخرى، مثل العربية، إلى اليوم حروف للحركات [القصيرة]. فحتى اليوم تطبع الصحيفة أو الكتاب العبرى الصوامت فقط (وما يسمى بأشباه الحركات[j] و[w]، وهما في الواقع المقابلان الصامتان لحركتي [i] و [u] [*7]. فإذا كان لنا أن نتبع الاستعمال العبري في الإنجليزية فسوف نكتب ونطبع «cnsnts» لتعني «consonants». وحرف الألف الذي تبناه اليونانيون القدماء ليمثلوا حركة الألف، والذي أصبح حرف «a» الروماني، ليس حركة ولكنه حرف صامت في العبرية والأبجديات السامية، وهو يمثل الهمزة (التي هي صوت بين صوتي حركتين في الإنجليزية «huh-uh» [*8] وتعني «لا»). وقد أضيفت في وقت لاحق من تاريخ الأبجدية العبرية إلى نصوص كثيرة «نقط» الحركة [التنقيط]، وهي نقاط صغيرة وشرطات توضع فوق الحروف وتحتها لتدل على الحركة الصحيحة، نكتب لفائدة أولئك الذين لا يعرفون اللغة على نحو جيد جدا، واليوم تضاف هذه النقط في إسرائيل إلى الكلمات ليقرأها الأطفال الصغار وهم يتعلمون القراءة حتى الصف الثالث تقريبا. إن اللغات منظمة بطرق عدة مختلفة، واللغات السامية تسهل قراءتها مع أن الكلمات مكتوبة بحروف صوامت فقط.

وقد قادت هذه الطريقة في الكتابة بحروف صوامت وشبه صوامت (مثل الياء والواو في «يوم» بعض اللغويين (جلب 1963؛هافلوك 1963، ص 129) إلى أن يسموا الأبجدية العبرية أبجدية ذات رموز مقطعية Syllabary أو ذات رموز مقطعية غير مشكلة أو مختزلة. لكن ليس من المريح أن نفكر

في الحرف العبري للباء (b) بصفته مقطعا، في حين أنه يمثل في الحقيقة الفونيم [b]، الذي يلزم القارئ أن يضيف إليه أيا من الحركات التي تتطلبها الكلمة والسياق. وعندما تستخدم الحركات، فإنها تضاف إلى الحروف (أعلى أو أسفل السطر) تماما كما تضاف أحرف العلة إلى صوامت الإنجليزية تماما، والعرب والإسرائيليون المعاصرون، الذين. نادرا ما يتفقون، يتفقون بشكل عام على أن كتابتهم كتابة أبجدية. ومن أجل فهم لتطور الكتابة من الشفاهية، ربما أمكننا أن نفكر في الخط السامي على أنه أبجدية من حروف صوامت (وشبه صوامت) يستطيع القراء، في أثناء قراءتهم، أن يضيفوا إليها الحركات المناسبة ببساطة وسهولة.

ويبقى، بعد كل ما قلناه عن الأبجدية السامية، أن اليونانيين قد فعلوا بالتأكيد شيئا ذا أهمية سيكولوجية كبرى عندما طوروا أول أبجدية كاملة فيها حروف علة. ويعتقد هافلوك (1976) أن هذا التحول الجوهري الكامل تقريبا للكلمة من الصوت إلى الصورة أعطى الثقافة اليونانية القديمة تفوقها الفكري على الثقافات القديمة الأخرى. ذلك أن قارئ الكتابة السامية القديمة يعتمد على مادة غير مكتوبة إلى جانب المادة المكتوبة، حيث كان عليه أن يعرف اللغة التي يقرؤها لكي يعرف أي الحركات عليه أن يضعها بين الحروف الصوامت. فالكتابة السامية كانت لا تزال إلى حد كبير جزءا من عالم حياة إنسانية يقع خارج النصوص. أما الأبجدية اليونانية ذات حروف العلة فكانت أبعد عن ذلك العالم (على النحو الذي اتخذته أفكار أفلاطون). لقد حللت هذه الأبجدية الصوت بشكل أكثر تجريدا إلى مكونات مكانية. وكان يمكن استخدامها لكتابة كلمات أو قراءتها حتى من لغات لا يعرفها المرء (مما سمح بحدوث بعض مظاهر عدم الدقة بسبب الاختلافات الفونيمية بين اللغات). وكان الأطفال الصغار يستطيعون أن يكتسبوا الأبجدية اليونانية وهم جد صغار يعرفون مفردات محدودة. (لاحظنا من قبل أن الحركات تضاف إلى الصوامت في المدارس الإسرائيلية من أجل الأطفال حتى الصف الثالث تقريبا). وهكذا كانت الأبجدية اليونانية سبيلا إلى الديمقراطية بمعنى أنه كان من السهل على كل واحد أن يتعلمها. كما كانت كذلك سبيلا إلى العالمية إذ مهدت طريقا لاستيعاب الألسن الأجنبية. وقد أرهص هذا الإنجاز اليوناني الذي حول عالم الأصوات المراوغ إلى مقابلاته

المرئية (التي لا تتصف بالكمال طبعا) بالتطورات اللاحقة وأدى إلى تحقيقها.

ويبدو أن بناء اللغة اليونانية، باختلافه عن نظم أخرى مثل النظام السامي الذي سمح بحذف الحركات من الكتابة، كان ميزة عقلية أساسية حتى لو كان ذلك بطريق المصادفة. وقد اقترح كيركهوف (1981) أن الأبجدية الصوتية الكاملة، تفضل نشاط النصف الأيسر في المخ أكثر من نظم الكتابة الأخرى، وهكذا تعزز هذه الأبجدية الفكر التحليلي المجرد على أسس عصبية فسيولوجية.

وإذا تأملنا في طبيعة الصوت أمكننا أن ندرك السبب في تأخر اختراع الأبجدية إلى هذا الحد، وفي أنها اخترعت مرة واحدة فقط. ذلك أن الأبجدية تتعامل مع الصوت بما هو صوت أكثر من الخطوط الأخرى، فتختزل الصوت مباشرة الى مقابلات مكانية، وإلى وحدات أصغر، أكثر تحليلية، وأكثر قابلية للتحكم فيها من الرمز المقطعي :Syllabary فبدلا من رمز واحد للصوت با، لديك رمزان هما الباء والألف.

وكما شرحنا من قبل، لا يوجد الصوت إلا عندما يكون في طريقه إلى خارج الوجود. فأنا لا أستطيع أن استحضر كل ما في الكلمة من أصوات معا: فعندما أصل إلى الـ «داء» في قولي «غيداء» يكون الـ «غي»-قد ذهب. أما الأبجدية فتدل على غير ذلك، إذ الكلمة شيء، وليست حدثا؛ وهي حاضرة كلها معا، ويمكن تقطيعها إلى قطع صغيرة، بل يمكن كتابتها من الأمام ونطقها من الخلف: «ش-هـ-د»[*9] يمكن أن تنطق «دهش». وإذا وضعت كلمة «شهد» على شريط تسجيل وأعدت الشريط بالاتجاه العكسي، فلن تحصل على «دهش» ولكن على صوت مختلف تماما، ليس هو«شهد» ولا «دهش». أما الصورة، ولنأخذ صورة طائر، فلا تختزل الصوت إلى مكان؛ ذلك لأنها تمثل شيئا، لاكلمة، وهي سوف تكون مساوية لأي عدد من الكلمات، حسب اللغة المستخدمة لترجمتها :,oiseau, uccelo, pajaro, Vogel, bird, sae todi طائر طيفور[*10].

وتمثل كل الخطوط الكلمات بطريقة ما من حيث هي أشياء ساكنة، أي علامات غير متحركة للاستيعاب من خلال الرؤية. وتمثل رموز الكتابة الكنائية المصورة Rebuses، أو رموز الفونوجرام [12](Phonograms)، التي تحدث بلا انتظام في بعض الكتابة التصويرية، صوت كلمة واحدة من خلال صورة

كلمة أخرى (في المثل الذي وضعناه من قبل، «باطن» القدم «sole» تمثل الروح مقرونة بالجسد). لكن برغم أن الرمز الكنائي المصور rebus (الفونوجرام) يمكن أن يمثل عدة أشياء، فهو لا يزال صورة لأحد الأشياء التي يمثلها. أما الأبجدية فقد فقدت برغم احتمال كونها مشتقة من الكتابة التصويرية، كل اتصال بالأشياء من حيث هي أشياء. إنها تمثل الصوت نفسه بما هو شيء، محولة عالم الصوت ص يع التلاشي إلى عالم المكان الساكن شبه الدائم.

وتعد الأبجدية الصوتية التي اخترعها الساميون القدماء وحسنها اليونانيون القدماء، أكثر الأبجديات قابلية للتكيف من حيث اختزال الصوت إلى شكل مرئي. ولعلها كذلك أقل نظم الكتابة الرئيسية جماليا، صحيح أنها يمكن تشكيلها على نحو جميل، لكنها لا تبلغ ما تبلغه الرموز الصينية من جمال. إنها نظام للكتابة يدعم النزعة الديمقراطية يمكن أن يتعلمه كل فرد. أما نظام الكتابة الصينية، مثل كثير من أنظمة الكتابة الأخرى، فهو نظام للصفوة تتطلب إجادته إجادة تامة أوقات فراغ طويلة.

والسمة الديمقراطية للأبجدية يمكن أن ترى في كوريا الجنوبية. ففي الكتب والصحف الكورية يكون النص خليطا من الكلمات التي تتبع التهجي الأبجدي مع مئات من الرموز الصينية. لكن اللافتات العامة لها تكتب بالحروف الأبجدية وحدها، التي يمكن لكل فرد أن يقرأها، إذ يتم إتقانها إتقانا كاملا في الصفوف الدنيا من المرحلة الابتدائية. في حين لا يتم إتقان الـ 1800 هان han أو الرموز الصينية الضرورية في الحد الأدنى إلى جانب الأبجدية لقراءة معظم الأدب في اللغة الكورية، قبل نهاية المدرسة الثانوية.

لقد حدث أكبر إنجاز مفرد في تاريخ الأبجدية في كوريا، حيث أصدر الملك سيجونغ Sejong من أسرة يي Yi مرسوما في سنة 1443م يقضي بوجوب وضع أبجدية للغة الكورية. فحتى ذلك الوقت كانت اللغة الكورية تكتب بالرموز الصينية فحسب، التي تم تكييفها بمشقة لتناسب مفردات اللغة الكورية (وتتفاعل معها). واللغة الكورية ليس لها على الإطلاق علاقة باللغة الصينية (برغم اقتراضها كلمات كثيرة من اللغة الصينية، تم تقريبا صبغها بصبغة كورية إلى درجة استغلاقها على أي صيني). وقد كانت

الآلاف المؤلفة من الكوريين-كل الكوريين الذين كانوا يستطيعون أن يكتبوا- قد أنفقت أجمل سنوات العمر لإجادة الخط المعقد الصيني-الكوري Sino Korean. ولم يكن من المحتمل أن يرحبوا بنظام جديد للكتابة يودي بمهاراتهم التي اكتسبوها بمشقة. لكن أسرة يي كانت قوية، وينبئ صدور مرسوم سيجونغ في وجه المقاومة الشديدة المتوقعة بأن صاحبه كان من أولي العزم ويتمتع بالدعم. وإذا كان توليف الأبجدية لتناسب لغة ما قد يأخذ بشكل عام سنوات أو أجيالا كثيرة، وان جماعة سيجونغ من الباحثين انتهت من الأبجدية الكورية في ثلاث سنوات؛ وهو إنجاز غاية في الإتقان، في ملاءمته للأصوات الكورية، ومشكل جماليا لكي ينتج خطا أبجديا له مظهر الكتابة الصينية. غير أن طريقة استقبال هذا الإنجاز الرائع كانت أمرا متوقعا؛ فلم تستخدم الأبجدية إلا لأغراض عملية، مبتذلة، غير علمية. واستمر الكتاب «الجادون» في استخدام الكتابة القائمة على الرمز الصيني، التي دربوا عليها أنفسهم تدريبا شاقا. لقد كان الأدب الجاد أدب الصفوة، وأراد أن يظل معروفا بهذه الصفة. ولم تحقق الأبجدية ما حققته من نفوذ إلا في القرن العشرين، أي مع ازدياد الاتجاه الديمقراطي في كوريا. علما بأن هذا النفوذ ما يزال ناقصا.

انطلاق الكتابية

عندما يأخذ خط مكتمل التشكيل من أي نوع أبجديا كان أو غير أبجدي، طريقه من الخارج إلى مجتمع بعينه، فهو يفعل هذا بالضرورة في البداية بين قطاعات محدودة وتكون له آثار ومعان متنوعة، والكتابة غالبا ما ينظر إليها ابتداء بوصفها أداة للقوة السرية أو السحرية (جودي 1986 ب، ص 236). ويمكن أن تظهر آثار هذه النظرة إلى الكتابة في الاشتقاق: فالكلمة الإنجليزية المعروفة في العصور الوسطى grammarye أوgrammar التي تعني المعرفة المستقاة من الكتب تطور معناها ليصبح: «تراث سحري غيبي» وتحورت من خلال إحدى اللهجات الاسكتلندية فأعطتنا الكلمة الإنجليزية الحديثة «glamour» (القوة الساحرة). و«الفتيات الساحرات» glamor girls هن في الحقيقة الفتيات العارفاتgrammar girls وكانت الأبجدية الرونية runic في شمال أوروبا الوسيطة ترتبط في أذهان الناس بالسحر. ولا تزال

القصاصات المكتوبة تستخدم بوصفها تمائم سحرية (جودي 1968ب، ص 201- 203)، ولكنها يمكن أن تقدر كذلك نتيجة للديمومة الرائعة التي تخلعها على الكلمات. والروائي النيجيري تشينوا أتشيبي Achebe يصف كيف أنه في إحدى قرى الإيبو Ibo ادخر الرجل الوحيد الذي كان يعرف القراءة كل ما وجده في طريقه من مواد مطبوعة في بيته-مثل الجرائد، والعلب المصنوعة من الورق المقوى والإيصالات (أتشيبي 1961، ص 26-27). لقد بدت له هذه المواد أثمن من أن يرمي بها بعيدا.

وقد نظرت بعض المجتمعات التي عرفت قدرا محدودا من الكتابية إلى الكتابة بصفتها أمرا يشكل خطرا على القارئ قليل الحيطة، وأنها تحتاج إلى شخص مثل الجورو أو المعلم الروحي ليتوسط بين القارئ والنص (جودي وواط 1968، ص 13). ولذا يمكن حصر الكتابية في جماعات بعينها، مثل رجال الكهنوت (تامبيا 1968، ص 113-114). وربما شعر المرء بأن للنصوص في ذاتها قيمة دينية: والأميون يتبركون بأن يمسحوا جباههم بالكتاب، أو يديروا عجلات الصلاة(*11) التي تحمل نصوصا لا يستطيعون أن يقرؤوها (1968 أ، ص 15- 16). وقد اعتاد الرهبان في منطقة التبت الجلوس على ضفاف الجداول «وهم يطبعون صفحات من النصوص السحرية والصيغ على سطح الماء بواسطة قطع خشبية منقوشة (جودي 1968 أ، ص 16، مقتبسا ر. ب. إكفال). كذلك فان «عبادات الشحن» التي لا تزال مزدهرة في بعض جزر المحيط الهادي الجنوبي معروفة: فالأميون أو أنصاف الأميين يعتقدون أن الأوراق الرسمية-مثل أوامر العمل، وبوالص الشحن، والإيصالات، وما أشبه، التي يعرفون هيئتها في عمليات الشحن-يعتقدون أنها أدوات سحرية لجعل السفن تعود من عرض البحر. وهم يكرسون شعائر متنوعة، يستعملون فيها نصوصا مكتوبة، على أمل أن تصبح سفن الشحن ملكا لهم وتحت تصرفهم (مجيت 1968، ص 300-309). ويكتشف هافلوك في الثقافة اليونانية القديمة نمطا عاما من الكتابية المحدودة، قابلا للتطبيق على ثقافات أخرى كثيرة: حيث تتطور «صنعة الكتابة» بعد أن يتعرف المجتمع الكتابة بمدة قصيرة (هافلوك 1963، قارن بهافلوك وهيرشل 1978). في هذه المرحلة تعد الكتابة صنعة يمارسها أصحاب المهن، الذين يستأجرهم آخرون لكتابة خطاب أو وثيقة، على نحو ما يستأجرون عامل بناء لبناء

بيت، أو نجار سفن لبناء قارب. وهكذا كان الأمر في ممالك أفريقيا الغربية، مثل مالي، منذ القرون الوسطى إلى القرن العشرين (ويلكس 1968، جودي 1968ب). وفي مرحلة «صنعة الكتابة»هذه لا يحتاج الفرد إلى أن يعرف القراءة والكتابة أكثر من حاجته لمعرفة أي مهنة أخرى. ولم يتم تجاوز هذه المرحلة في اليونان القديمة إلا قريبا من زمن أفلاطون، بعد أكثر من ثلاثة قرون، من انتشار الكتابة بين السكان اليونان ودخولها في عمليات الفكر بشكل عام والبدء بالتأثير فيها. (هافلوك 1963).

وقد شجعت الخصائص المادية لمواد الكتابة المبكرة على استمرار ثقافة الكتاب الذين يتخذون من الكتابة مهنة لهم (انظر كلانشي 1979، ص 88-115، في «تقنية الكتابة»). فبدلا من الورق المصنع بأسطح مستوية، وأقلام الحبر الجاف طويلة العمر نسبيا، كانت أدوات الكتابة لدى الكاتب المبكر أعسر للاستعمال. فلكي يحصل على أسطح للكتابة كان يستخدم قطعا من الطوب الطيني المبتل بالماء، وجلود الحيوان (ورق البرشمان أو الرق) وقد تم تنظيفها من الشحم والشعر، وكانت غالبا ما تنعم بحجر الخفاف وتبيض بالطباشير، ويعاد إعدادها على نحو متكرر بكشط نص سابق عنها. أو كان يستخدم لحاء الأشجار، وورق البردي (وهو أفضل من معظم سطوح الكتابة، ولكنه خشن بالقياس بما تنتجه التقنية العالية)، وأوراقا مجففة أو غيرها مما يستخرج من النبات، ورقائق من الشمع ملصقة على ألواح خشبية كثيرا ما كانت توصل بعضها ببعض لتشكل لوحا مزدوجا ينطوي على نفسه (وكانت ألواح الكتابة المشمعة هذه تستخدم لكتابة الملاحظات، وكان الشمع ينعم مرة ثانية لاستعماله ثانية)، والقضبان الخشبية (كلانشي 1979، ص 95) وغير ذلك من الأسطح الخشبية والحجرية المتنوعة، فلم تكن ثمة محلات لبيع القرطاسية تقع على زاوية الشارع، ولم يكن ثمة ورق. وكانت أدوات الكتابة تضم أنواعا مختلفة من المراقم[*12] وريش الأوز، الذي كان يشق طوليا ويسنن مرة بعد مرة بما نسميه حتى اليوم «سكينة القلم» والفراشي (خاصة في آسيا الشرقية)، أو أدوات أخرى للنقش على الأسطح أو نشر الأحبار أو الألوان. وكانت الأحبار السائلة تخلط بطرق كثيرة، وتعد للاستعمال، في قرون بقرية مجوفة (قرون الحبر)[*13] أو في أوعية أخرى مقاومة للحامض. أما الريشات، التي كانت شائعة في آسيا الشرقية، فكانت

تبلل وتلمّس بقطع من الحبر الجاف، كما هو الشأن في الرسم بالألوان المائية.

وكانت مواد الكتابة هذه تتطلب مهارات آلية خاصة للتعامل معها، ولم يتوافر لدى كل «الكتاب» كل هذه المهارات المتطورة بشكل يتناسب والإنشاء المسهب. وقد جعل الورق الكتابة أسهل من الناحية المادية، لكن الورق الذي كان يصنع في الصين منذ القرن الثاني ق. م والذي انتشر على يد العرب في الشرق الأوسط حوالي القرن الثامن من الفترة المسيحية، لم يصنع لأولى مرة في أوروبا إلا في القرن الثاني عشر.

إن عادة التفكير الشفاهية الشديدة الرسوخ، التي تستدعي التفكير بصوت عال، تشجع على الإملاء، لكن هذا هو عين ما حدث عندما ظهرت تكنولوجيا الكتابة. ففي فعل الكتابة الجسماني يعمل الجسم كله-على حد تعبير أوردريك فيتاليس الإنجليزي الذي عاش في العصور الوسطى (كلانشي 1979، ص 90) وقد كان المؤلفون في العصور الوسطى في أوروبا كثيرا ما يوظفون كتبة لديهم. وبطبيعة الحال كان الإنشاء كتابة، أو تعبير المرء عن أفكاره والقلم في يده، خاصة في الإنشاء القصير نسبيا، يمارس إلى حد ما منذ القدم لكنه أصبح منتشرا انتشارا واسعا فيما يتصل بالإنشاء الأدبي وغيره من الإنشاء المطول في أزمان مختلفة وفي ثقافات متعددة. وكان هذا لا يزال نادرا في القرن الحادي عشر في إنجلترا، ولكنه عندما حدث، حتى في مرحلة متأخرة كهذه، لم يحدث إلا في جو نفسي بلغ من شدة شفاهيته حدا يصعب تخيله. ويذكر إيدمر من سانت ألبان Eadmer of St Albans في القرن الحادي عشر أنه كان يشعر، وهو يؤلف كتابه، أنه كان يملي على نفسه (كلانشي 1979، ص 218) . القديس توماس الأكويني، الذي كان يكتب مخطوطاته بنفسه، كتابه المسمى «الخلاصة اللاهوتية» Summatheologiae[13] [*14]في شكل شبه شفاهي، إذ يبدأ كل جزء أو «مسألة» بتلاوة الاعتراضات ضد الموقف الذي سوف يتخذه توماس، ثم يقرر توماس موقفه، وفي النهاية يرد توماس على الاعتراضات بشكل منظم. وكذلك كان الشاعر القديم حين يدون قصيدته يتخيل نفسه منشدا إياها أمام جمهور. هذا في حين لا نكاد نجد اليوم روائيا يتخيل نفسه منشدا روايته بصوت عال، وهو يكتبها، برغم أنه قد يكون شديد الحساسية في وعيه بالتأثيرات الصوتية للكلمات.

ذلك أن الكتابية العالية تكرس الإنشاء المكتوب بحق، الإنشاء الذي يؤلف فيه الكاتب نصا يكون على نحو دقيق نصا، يضع فيه المؤلف أو المؤلفة الكلمات مجتمعة على الورق (*15). ويعطي هذا الأمر الفكر معالم متمايزة عن تلك التي يتخذها الفكر عندما يقوم على الشفاهية. ولسوف نقول (بل بالأحرى سنكتب) المزيد هنا فيما بعد عن تأثيرات الكتابية في عمليات الفكر.

من الذاكرة إلى السجلات المكتوبة

قد يحدث ألا تقدر ثقافة ما الكتابة تقديرا عاليا، حتى بعد أن تكون قد قطعت هي نفسها شوطا بعيدا في استخدام الكتابة. وعادة ما يفترض الشخص الكتابي، في الوقت الحاضر، أن السجلات المكتوبة ذات قوة تفوق قوة الكلمات المنطوقة، للدلالة على الأمور التي مضى عليها تاريخ طويل، وبخاصة في المحاكم. أما الثقافات المبكرة التي عرفت الكتابة، ولكنها لم تستوعبها بشكل كامل، فغالبا ما افترضت العكس تماما. وقد تفاوتت بلا شك درجة المصداقية المسبغة على السجلات المكتوبة من ثقافة إلى أخرى، ومثال كلانشي الدقيق عن تاريخ استخدام الكتابة من أجل الأغراض الإدارية العملية في القرنين الحادي عشر والثاني عشر في إنجلترا (1979) يقدم عينة مفيدة عن الحد الذي استطاعت الشفاهية أن تبلغه في استمراريتها في حضور الكتابة، حتى في وسط إداري.

ويجد كلانشي، في الحقبة التي يدرسها، أن «الوثائق لم تكن توحي بالثقة فوريا» (كلانشي 1979، ص 230)، وكان لابد من إقناع الناس بأن الكتابة قد حسنت طرق الحفظ الشفاهية القديمة بدرجة تكفي لتبرير كل المصاريف والتبعات المرهقة التي تتطلبها. وعلى سبيل المثال، كانت الشهادة الشفاهية الجماعية، قبل استخدام الوثائق، شائعة الاستخدام لتحديد سن ورثة الإقطاعيين. ولفض نزاع في عام 1127 حول ما إذا كانت رسوم الجمارك في ميناء ساندويتش يجب أن تذهب إلى دير أوغسطين في كانتربيري أو إلى كنيسة المسيح، تم اختيار هيئة محلفين تكونت من اثني عشر رجلا من دوفر واثني عشر من ساندويتش، هم «رجال ناضجون، حكماء لهم خبرة سنين طويلة، مقبولو الشهادة». ومن ثم أقسم كل محلف أنه، كما «قد تلقيت

من أسلافي، وشاهدت وسمعت من شبابي»، تكون الرسوم من حق كنيسة المسيح (كلانشي 1979، ص 232-233). هكذا كان المحلفون يتذكرون في العلن ما كان آخرون قبلهم قد حفظوه.

وهكذا كان الناس يفترضون بداية أن الشهود أكثر مصداقية من النصوص لأنه كان يمكن تحديهم، كما كان يمكنهم أن يدافعوا عن شهادتهم، في حين أن النصوص لا يمكنها ذلك (وكان هذا تحديدا، كما بينا أحد اعتراضات أفلاطون على الكتابة). وطرق التيقن من صحة الوثائق بأخذ على عاتقها مهمة ابتكار آليات التحقق من النصوص إلا أن هذه الطرق تظهر بأخرة في الثقافات الكتابية، وفي زمن تأخر كثيرا في إنجلترا عنه في إيطاليا (كلانشي 1979، ص 235-236). وكانت الوثائق المكتوبة نفسها غالبا موثقة، ليس كتابة بل من خلال أشياء رمزية (مثل سكين تربط بالوثيقة برباط من سير الجلد- كلانشي 1979، ص 24). وفي الحقيقة كان يمكن للأشياء الرمزية وحدها أن تؤدي دورها بوصفها أدوات لنقل الملكية. ففي حوالي عام 1130، نقل توماس من موشامب Muschamps مقاطعته في هيذرسلو Hetherslaw إلى الرهبان في درم Durham عن طريق تقديم سيفه على مذبح كنيسة (كلانشي 1979، ص 25). وحتى بعد ظهور كتاب. 1086-1085(Domesday book) (وهو سجل لمسح أراضي إنجلترا أنجزه نواب وليم الأول في عام 1086) وما صحبه من ازدياد في التوثيق الكتابي، تبين قصة الإيرل وارين Warrenne كيف أن الحالة العقلية الشفاهية القديمة كانت لا تزال متسلطة، ففي عهد الملك إدوارد الأول (حكم بين 1272 و1306)، لم يقدم الايرل وارين صاحب الدعوى للقضاة وثيقة تعطيه الحق بالتصرف في ما تحت يده من الأراضي بل «سيفا قديما صدئا»، قائلا إن أسلافه قد جاءوا مع وليم الغازي ليستولوا على إنجلترا بالسيف، وأنه سوف يدافع عن أراضيه بالسيف. ويشير كلانشي (1979، ص 21- 22) إلى أن القصة مشكوك في صحتها، لما فيها من بعض التعارضات، لكنه يلاحظ كذلك أن تداولها بين الناس يبرهن على حالة عقلية مبكرة، ألفت تقدير قيمة الهدايا الرمزية في الشهادة.

بل لم تكن الوثائق المبكرة لنقل ملكية الأراضي في إنجلترا مؤرخة أصلا (1979، ص 231, 236-241)؛ ويحتمل أن تتنوع أسباب ذلك. ويذهب كلانشي إلى أن أكثر الأسباب عمقا ربما تمثل في أن التاريخ كان يتطلب أن يذكر

الكاتب رأيا في موقعه من الزمن (1979، ص 238)، وهذا كان يدعوه إلى أن يختار بداية مرجعية لكن أي بداية؟ أكان عليه أن يثبت هذه الوثيقة بالإشارة إلى بداية خلق العالم؟ إلى صلب المسيح؟ إلى ميلاد المسيح؟، لقد كان البابوات يؤرخون الوثائق بهذه الطريقة، من ميلاد المسيح. ولكن أكان من الوقاحة أن تؤرخ الوثيقة الدنيوية على نحو ما كان البابوات يؤرخون وثائقهم؟؛ في الثقافات عالية التكنولوجيا اليوم، يعيش كل فرد كل يوم في إطار من الزمن المجرد المحوب، تفرضه بقوة ملايين من التقاويم المطبوعة، والساعات بأنواعها. أما في إنجلترا في القرن الثاني عشر فلم تكن ثمة ساعات يد، أو ساعات حائط، أو تقاويم مكتب، أو تقاويم حائط.

لم يكن الناس قبل أن تكون الكتابة مستوعبة استيعابا عميقا من خلال الطباعة يشعرون بأنهم يقعون في كل لحظة من حيواتهم في زمن محسوب من أي نوع. وأغلب الظن أن معظم الأشخاص في أوروبا الوسيطة أو حتى في أوروبا الغربية في عصر النهضة لم يكونوا يعلمون عادة في أي سنة يعيشون سواء أحسبت هذه من ميلاد المسيح أو أي بداية أخرى في الزمن. ولماذا يعرفونها؟ وتشهد الحيرة الخاصة بأي بداية يبدأ منها الحساب على تفاهة الموضوع. ففي ثقافة بلا صحف أو مواد أخرى مؤرخة بشكل عام، وقادرة على أن تمس الوعي، ما عسى أن تكون الغاية لدى معظم الناس من معرفة السنة الشمسية الحالية؟ فالرقم التقويمي المجرد لن يرتبط بشيء في الحياة المعيشة. ولم يكن معظم الناس يعرفون، بل هم لم يحاولوا أن يكتشفوا، في أي سنة شمسية ولدوا.

كذلك كانت الوثائق بلا شك تعامل معاملة الهدايا الرمزية، مثل السكاكين أو السيوف. وهذه كان يمكن التعرف عليها من خلال مظهرها. وفي الحقيقة، كانت الوثائق كثيرا ما تزيف لتشبه ما كانت المحكمة تشعر أنه يجب على الوثيقة أن تكون عليه (مهما بلغ من خطأ ذلك) (كلانشي 1979، ص 249، مقتبسا بي. اتش. سوير). ويشير كلانشي إلى أن «المزيفين» لم يكونوا أناسا محدودي العدد يقعون خارج حدود مهنة القانون، بل كانوا «خبراء راسخين في قلب الثقافة الأدبية والعقلية في القرن الثاني عشر.» ومن بين وثائق الإقطاعيات التي منحها إدوارد المعترف[*16] [14] الـ 164 الموجودة الآن، هناك 44 وثيقة مزيفة بالتأكيد، و 64 صحيحة يقينا، بينما يصعب

القطع في البقية الباقية.

وكانت الأخطاء القابلة للإثبات، الناتجة عن الإجراءات الاقتصادية والقانونية التي هي شفاهية في الأساس والتي يوردها كلانشي، ضئيلة لأن الماضي الأكمل لم يكن في متناول الوعي في معظمه. «فالحقيقة المتذكرة كانت.. مرنة وملائمة لعصرها» (كلانشي 1979 ص 233). ووفقا لما شوهد في أمثلة من نيجيريا وغانا الحديثتين (جودي وواط 1968، ص 31- 34)، فإن الأمور التي وقعت في الماضي والتي لم يعد لها أي صلة بالحاضر تسقط في بئر النسيان نتيجة لطبيعة الفكر الشفاهي، والقانون العرفي الذي تسقط منه كل الأمور التي لم تعد مفيدة يلائم عصره على الدوام بصورة آلية، ومن ثم فهو يتصف بالشباب. وقد جعلته هذه الحقيقة يبدو، بصورة متناقضة ظاهريا، أمرا حتميا وبالتالي قديما جدا (انظر كلانشي 1979، ص 233). ولذلك يحتاج الأشخاص الذين تكونت رؤيتهم للعالم من خلال قدرة كتابية عالية إلى أن يذكروا أنفسهم بأنه في الثقافات التي تعتمد على الوظيفة الشفاهية لا يتم الشعور بالماضي من حيث هو حقل مجدول، وضعت فيه كميات من «الحقائق» أو نتف من المعلومات التي يمكن إثباتها أو الجدل حولها. إنه حقل الأسلاف، المصدر الفعال لتجديد الوعي بالوجود الحاضر، الذي هو نفسه ليس كذلك حقلا مجدولا، فالشفاهية لا تعرف القوائم ولا الأشكال أو الرسومات التخطيطية.

وقد درس جودي (1977، ص 52-111) الدلالة العقلية للجداول والقوائم، التي يعد التقويم واحدا منها، دراسة تفصيلية. ذلك أن الكتابة تجعل هذه الوسائل ممكنة. وفي الحقيقة، اخترعت الكتابة بمعنى ما وإلى حد كبير لتصنع شيئا مثل القوائم؛ فقد كان معظم الكتابة المبكرة التي نعرفها-أي التي نقشت في الخط المسماري عند السومريين بدءا من حوالي 3500 ق.م يستخدم لحفظ الحسابات. وفي مقابل القوائم كان الشائع في الثقافات الشفاهية الأولية أن تلجأ إلى السرد، كما في مسرد السفن والقباطنة في الإلياذة (فصل 2، 461-879)-وهو ليس سجلا موضوعيا بل عرض عملي في قصة عن الحرب. ونحن نجد في نص من نصوص التوراة، التي دونت كتابة أشكال فكر لا تزال شفاهية بصورة أساسية، نجد أن ما يقوم مقام الجغرافية (تأسيس علاقة مكان بآخر) يتخذ شكل سرد صياغي للأحداث (عدد 33:

16 وما بعدها): «ثم ارتحلوا من برية سيناء ونزلوا في قبروت هتأوة. ثم ارتحلوا من قبروت هتأوة ونزلوا في حضيروت. ثم ارتحلوا من حضيروت ونزلوا في رثمة..»، وهكذا في عدد كبير من السطور. بل إن سلاسل النسب المستمدة من هذه التقاليد الموضوعة شفاهيا تكون في الواقع سردا عاديا، فبدلا من استظهار الأسماء، نجد تواليا لتعبير «ولد» فلان فلانا، وللروايات الخاصة بما فعلوه: وولد لحنوك عيراد. وعيراد ولد محويائيل، ومحويائيل ولد متوشائيل. ومتوشائيل ولد لامك» (تكوين 4: 18). وهذا الضرب من التجميع مستمد في جانب منه من الحافز الشفاهي إلى استخدام الصيغ، وفي جانب آخر من الرغبة الشفاهية باستغلال التوازن (حيث ينتج تكرار صيغة الفعل الفاعل والمفعول توازنا، يساعد على التذكر، في حين يفشل مجرد توالي الأسماء في تحقيق ذلك)، وفي جانب من الميل الشفاهي إلى الإسهاب (كل شخص مذكور مرتين، بوصفه والدا ومولودا)، وفي جانب من الميل الشفاهي إلى السرد بدلا من وضع العناصر جنبا إلى جنب فحسب (فالأشخاص ليسوا مجردين من إمكان الحركة مثل صف من جنود الشرطة بل هم يفعلون شيئا-أي يتوالدون).

ومن الواضح أن هذه الفقرات المأخوذة عن الكتاب المقدس سجلات مكتوبة، ولكنها تأتي من عقلية وتقليد شكلتهما الشفاهية. فهي لا تعطي الشعور بأنها كالأشياء، بل بأنها تركيب جديد للأحداث في الزمن. فالتواليات المقدمة شفاهيا تكون دائما أحداثا في الزمن، لا يمكن «فحصها» لأنها ليست مقدمة في صورة بصرية، ولكنها أقوال مسموعة. وفي الثقافة الشفاهية الأولية، أو الثقافة التي فيها بقايا شفاهية كثيفة، لا تكون حتى سلاسل النسب «قوائم» من المعلومات بل «ذكرى أغان تغنى». أما النصوص فهي كالأشياء مجردة من الحركة في الفراغ المرئي، خاضعة لما يدعوه جودي: «إنعام النظر إلى الخلف» (1977، ص 49-50). ويبين جودي تفصيلا كيف أنه عندما يعرض الأنثربولوجيون على سطح مكتوب أو مطبوع قوائم أشياء مختلفة عثروا عليها في الأساطير الشفاهية (العشائر، أقاليم الأرض، أنواع الريح، إلخ)، فإنهم في الواقع يشوهون العالم العقلي الذي حققت فيه الأساطير وجودها الخاص. فليس الرضاء الذي تضفيه الأساطير في أساسه رضاء «متماسكا» في هيئة جداول.

والقوائم التي هي من هذا النوع الذي يناقشه جودي مفيدة بطبيعة الحال إذا كنا على وعي بالتحريف الذي يدخل بالضرورة مع هذه القوائم. ذلك أن التمثيل البصري للمادة القولية في الفراغ له نظامه الخاص به، له قوانينه الخاصة بالحركة والبنية. والنصوص المكتوبة بالأشكال المختلفة للخطوط في العالم بأسره تقرأ على أنحاء متعددة من اليمين إلى الشمال، أو من الشمال إلى اليمين، أو من القمة إلى القاع، أو بكل هذه الطرق دفعة واحدة، كما هو الحال في كتابة الحراثة Boustrophedon (وهي طريقة قديمة للكتابة، تجري فيها السطور من اليمين إلى اليسار ثم من اليسار إلى اليمين على التوالي كمن يحرث الأرض)، ولكن ليس على الإطلاق، في حدود ما هو معلوم، من القاع إلى القمة. فالنصوص تدمج القول في الجسم الإنساني، حيث تولد شعورا بالحاجة إلى عناوين «رئيسة» heading في التراكمات المعرفية: فالـ «فصل» «Chapter» مشتق من الكلمة اللاتينية Caput، وتعني الرأس (كما في الجسم الإنساني). والصفحات ليس لها «رؤوس»«Heads» فحسب، بل لها «أقدام» «feet»، كذلك من أجل الهوامش «footnotes>. والكاتب يشير إلى ما ورد أعلاه (أي سابقا) وأدناه (أي لاحقا) في نص ما عندما يكون المقصود عدة صفحات مرت أو ستأتي. وتستحق دلالة الرأسي والأفقي في النصوص دراسة جدية [15]. ويذهب كيركهوف (1981، ص10- 11 في تجارب الطباعة)[*17] إلى أن النمو في منطقة النصف الأيسر من المخ حكم الانتقال التدريجي من حركة الكتابة اليونانية المبكرة من اليمين إلى الشمال، إلى كتابة الحراثة (على نمط طريقة الثور في الحرث، حيث يبدأ السطر من اليمين، ثم يدور حول الركن إلى السطر التالي المتجه إلى اليسار، والحروف مدخلة حسب اتجاه السطر)، إلى حركة الأسلوب العمودي Stoichedon (خطوط رأسية) وأخيرا إلى حركة نهائية من اليسار إلى اليمين على خط أفقي ويمثل كل هذا عالما له نظام يختلف كل الاختلاف عن أي شيء في العقلية الشفاهية، التي ليس لها سبيل إلى التعامل مع «العناوين الرئيسة» أو الخطية الكلامية. ويطلب من الأبجدية في كل أنحاء العالم، وهي المحول الكفء الصارم للصوت إلى حيز مكاني، أن تؤدي خدمة مباشرة. في ترتيب السلاسل الجديدة المحددة مكانيا فالمواد معلمة بـ أ، ب، ج، وهكذا، لتشير إلى تواليها. حتى القصائد في الزمن

المبكر للكتابية كانت تؤلف وفقا للحرف الأول من الكلمة الأولى في سطور تتابع حسب نظام الأبجدية. وهكذا تعد الأبجدية بوصفها سلسلة بسيطة من الحروف جسرا رئيسا بين الذاكرة الشفاهية والذاكرات الكتابية، فبشكل عام يحفظ نظام توالي حروف الأبجدية شفاهة ثم يستخدم في الاستعادة البصرية للمواد على نطاق واسع، على نحو ما تصنعه الفهارس.

وتمثل الأشكال التخطيطية، التي لا تكتفي بصف عناصر من الفكر في مستوى واحد من المنزلة، بل تصفها وفقا لنظم أفقية ورأسية متقاطعة في آن واحد-تمثل إطارا من الفكر يفوق القوائم نفسها في ابتعاده كثيراً عن العمليات العقلية الشفاهية التي من المفترض أن تمثلها هذه الأشكال. ولا يعد الاستخدام الواسع للقوائم، وبخاصة للأشكال التخطيطية، وهو الاستخدام المألوف في ثقافتنا التكنولوجية العالية، نتيجة للكتابة وحسب، بل هو نتاج للاستيعاب العميق للطباعة التي تسهل استخدام الأشكال التخطيطية الثابتة والمحتوية على كلمات واستخدامات إعلامية أخرى للفراغ المحايد تفوق أي شيء يمكن تصوره في أي ثقافة كتابية (أونج 1958 ب، ص 307-318، وغيرها).

بعض ديناميات النصية

تختلف حالة الكلمات في نص ما اختلافا تاما عن حالتها في الخطاب المنطوق. وعلى الرغم من أن الكلمات المكتوبة تشير إلى الأصوات، وأنها لا يكون لها معنى إلا إذا أمكن وصلها-ظاهريا أو في الذهن-بالأصوات، وعلى نحو أدق، بالفونيمات التي تحولها إلى رموز، فإنها تظل معزولة عن السياق الكامل الذي تبرز من خلاله الكلمات المنطوقة إلى الوجود. فالكلمة في موطنها الشفاهي الطبيعي تمثل جزءا من حاضر وجودي حقيقي، والقول المنطوق إنما يصدر عن شخص حقيقي حي إلى شخص أو أشخاص آخرين حقيقيين أحياء، في لحظة زمنية بعينها، في موقف حقيقي يتضمن دائما ما يتجاوز مجرد الكلمات. فالكلمات المنطوقة هي دائما تعديلات على موقف يضم أمورا غير الكلام أيضا فهي لا تقوم أبدا بذاتها، في سياق لا يشمل سوى الكلمات.

أما الكلمات في النص فتقف بذاتها. أضف إلى هذا أن من يؤلف النص

أو «يكتبه» يكون أثناء إنتاجه منفردا كذلك. فالكتابة تتمتع بـ «مركزية الأنا» (solipsistic)[16] فأنا أكتب كتاباً آمل أن يقرأه مئات الآلاف من الناس، ولذا يجب أن أكون معزولا عن كل أحد. وفي أثناء قيامي بكتابة هذا الكتاب، تركت على بابي كلمة تقول إنني «بالخارج»[*18]-تركتها على مدى ساعات وأيام، حتى لا يقطع واحد من الناس علي خلوتي، ومن هؤلاء أشخاص من المفترض أن يقرؤوا الكتاب.

وفي نص ما تفتقد الكلمات نفسها الواردة فيه سماتها الصوتية الكاملة. أما في الكلام الشفاهي، فلا بد أن تشمل الكلمة هذا التنغيم أو ذاك كأن تكون الكلمة حيوية، أو مثيرة، أو هادئة، أو ساخطة أو مذعنة، أو أيا ما كانت، فمن المحال نطق كلمة ما شفاهة دون أي تنغيم. ويمكن أن تشير علامات الترقيم في النص بدرجة أقل إلى نغمة الصوت، فعلامة الاستفهام أو الفاصلة، على سبيل المثال، تدعو عموما إلى رفع درجة الصوت قليلا. ويمكن كذلك أن يهيئ لنا التقليد الكتابي، الذي يتبناه نقاد مهرة ويكيفونه لأغراضهم أدلة أخرى على التنغيم المطلوب من خارج النص لكنها ليست أدلة كاملة، فالممثلون ينفقون الساعات لتقرير كيف ينطقون الكلمات في النص الذي أمامهم. فمن الممكن أن يلقي أحد الممثلين فقرة ما بصوت جهير، ويلقيها ممثل آخر همسا.

ولا يكون السياق خارج النص غائبا لدى القراء فحسب، بل لدى الكاتب كذلك. وافتقاد السياق الذي يمكن التحقق منه هو عادة ما يجعل الكتابة نشاطا متعبا إلى حد يفوق الإلقاء الشفاهي على جمهور حقيقي بكثير. «فجمهور الكاتب هو دائما جمهور متخيل» (أونج 1877، ص 53-81). والكاتب مطالب بأن يهيئ دورا يمكن للقراء الغائبين وغير المعروفين غالبا أن يقوموا به، بل إنني عندما أكتب إلى صديق حميم أجد لزاما علي أن أخلق حالة مزاجية له، وأتوقع منه أن يتلبس هذه الحالة. وعلى القارئ كذلك أن يتخيل الكاتب، ففي الوقت الذي يقرأ فيه صديقي خطابي، ربما كنت في حالة عقلية تختلف كلية عن حالتي عندما كتبت هذا الخطاب، بل إنني في الحقيقة ربما أكون قد شبعت موتا. ذلك أنه لا يهم لكي ينقل نص ما رسالته ما إذا كان المؤلف ميتا أو حيا، والكتب الموجودة إلى اليوم كان قد كتبها في معظمها أموات. أما القول المنطوق فلا يصدر إلا عن الشخص

الحي.

ولا بد لي، حتى في يومياتي المدونة نفسها، الموجهة مني إلي، أن أتخيل المخاطب وفي الواقع، تتطلب اليوميات، بشكل ما، الحد الأقصى من عملية تخيل السارد والمخاطب. فالكتابة هي دائما نوع من الحديث المحاكى، ولهذا يلزمني في المذكرات الشخصية أن أتظاهر بأنني اتحدث إلى نفسي. لكني لا أتحدث أبدا في الحقيقة بهذه الطريقة إلى نفسي. بل إنني لم أكن لأستطيع أن أفعل ذلك دون كتابة أو طباعة، والمذكرات الشخصية شكل أدبي جد متأخر، بل إنه لم يكن معروفا حتى القرن السابع عشر (بورنر 1969). ذلك أن نوعية أحلام اليقظة التي تحتل الأنا المركز منها ويتم التعبير عنها في ألفاظ، وتتضمنها هذه المذكرات، هي نتاج للوعي بعد أن شكلته ثقافة الطباعة. ثم لأي نفس أكتب؟ ألنفسي اليوم؟ أم لنفسي كما أتصورني بعد عشر سنوات منذ الآن؟ أم على نحو ما آمل أن أكون؟ ألنفسي كما أتخيل نفسي أو ربما على نحو ما آمل أن يتخيلني الآخرون؟ إن أسئلة مثل هذه يمكن أن تملأ، بل إنها لتملأ كتاب اليوميات بالقلق وتكون في الغالب سببا كافيا يقود إلى عدم الاستمرار في كتابة المذكرات. وهنا لا يعود كاتب اليوميات قادرا على معايشة خياله.

وتمثل الطرق التي تقوم على تخييل الكاتب قراءة الجزء الخفي من التاريخ الأدبي، الذي يقع في الجزء المكشوف منه تاريخ الأنواع الأدبية وتناول الشخصية والحبكة. وتمد الكتابة في الأزمنة المبكرة القارئ بما يعينه على أن يتخيل لنفسه مكانا في النص، فهي تقدم مادة فلسفية في شكل محاورات، مثل محاورات سقراط التي كتبها أفلاطون، والتي تمكن القارئ من أن يتخيل نفسه مسترقا للسمع، أو تقدم الإبيزودات [*19] [17] episodes التي ينبغي تخيلها كما لو كانت تحكي لجمهور حي في أيام متتابعة. وفيما بعد، في العصور الوسطى، سوف تقدم الكتابة نصوصا فلسفية ولاهوتية في شكل الفنقلة [18]، أي في شكل اعتراض ورد على الاعتراض، بحيث يستطيع القارئ أن يتخيل مجادلة شفاهية. وسوف يزود بوكاشيو وتشوسر القارئ بمجموعات من الرجال والنساء يكون قصصا لبعضهم البعض، بمعنى أنهم يحكون «القصة الإطار»، بصورة تعين القارئ على أن يتظاهر بأنه أحد الصحبة المستمعة. ولكن من المتحدث في الزهو والتعصب

Pride and Prejudice أو في الأحمر والأسود Le Rouge et Le noir، أو في آدم بيد Adam Bede؟ ولمن يتحدث؟. فروائيو القرن التاسع عشر ينغمون محرجين عبارة: «أيها القارئ العزيز»، مرارا وتكرارا، ليذكروا أنفسهم بأنهم لا يحكون القصة بل يكتبون قصة، يواجه إزاءها كل من المؤلف والقارئ صعوبة في أخذ مكانه. لقد نضجت الديناميات النفسية للكتابة ببطء شديد في السرد القصصي.

ثم ماذا يتوجب على القارئ أن يتخيل نفسه عليه في رواية Funnegans Wake مأتم فينيجن؟ إن قصاراه أن يكون قارئا فحسب، ولكن من نوع خيالي خاص، لكن معظم القراء في الإنجليزية لا يستطيعون أن يجعلوا أنفسهم قراء من نوع القارئ الذي يتطلبه جويس، أو قل إنهم يرفضون ذلك، في حين يحضر بعضهم فصولا في الجامعة ليتعلموا كيف يكيفون أنفسهم خياليا على طريقة جويس. وعلى الرغم من أن نص جويس نص شفاهي للغاية بمعنى أنه من الممكن قراءته بصوت عال، فإن الصوت وسامعه لا يندرجان في أي موقف حياتي واقعي، بل في الموقف التخيلي لمأتم فينيجن، التي لم تصبح قابلة للوجود إلا بسبب الكتابة والطباعة اللتين سبقتاها. فرواية مأتم فينتجن أنشئت كتابة، ولكن لتطبع إذ من المحال حقا إعادة نسخها على نحو صحيح بخط اليد، وذلك بسبب خصوصية تهجئتها واستعمالاتها، فليس ثم محاكاة بالمعنى الأرسطي، إلا على نحو ساخر. والكتابة في الواقع هي منبت السخرية، ولسوف تتعمق السخرية ما دامت الكتابة والطباعة باقيتين (اونج 1971).

البعد والدقة واللهجات المكتوبة، والمعجم الضخم

تطور عملية الإبعاد التي تحققها الكتابة نوعا جديدا من الدقة في التعبير اللفظي، وذلك بإزالته من ثراء السياق الوجودي المضطرب الذي يوجد الجانب الأكبر من التعبير الشفاهي فيه. ويمكن أن تكون أشكال الأداء الشفاهي مؤثرة بحكمتها الجماعية، المفرغة في أسلوب فخم، سواء أكانت مطولة، كما في السرد المألوف، أم مختصرة وسائرة، كما في الأمثال. ومع ذلك فالحكمة لابد أن تتعامل مع سياق اجتماعي كلي وغير قابل نسبيا للانتهاك، ذلك أن الدقة التحليلية لا تتوسم في اللغة والفكر في حالة

استخدامهما استخداماً شفهياً.

لا شك أن كل لغة وفكر هما إلى حد ما ظاهرة تحليلية تفتت اتصال التجربة الكثيف وما دعاه وليم جيمس «بالخليط المدوي الكبير» إلى أجزاء تتفاوت في انفصالها بعضها عن بعض، والى وحدات دالة. لكن الكلمات المكتوبة تشحذ التحليل، لأنها يطلب منها أن تصنع ما هو أكثر. فلكي توضح نفسك دون إشارة، أو تعبير بالوجه أو تنغيم بالصوت أو مستمع حقيقي، عليك أن تتنبأ بحذر بكل المعاني الممكنة التي يمكن أن تحملها عبارة ما لأي قارئ ممكن في أي موقف ممكن، وعليك أن تجعل لغتك فاعلة بحيث تصبح واضحة تماما بذاتها، دون سياق وجودي يضمها: إن الحاجة إلى هذا الحذر الشديد تجعل الكتابة عذابا كما يعرف من يمارسها عادة.

وما يدعوه جودي (1977، ص 128) «إنعام النظر إلى الخلف» يجعل من الممكن في الكتابة التخلص من التناقضات (جودي 1977، ص 49-50)، كما تمنح المفاضلة بين الكلمات، وفقا لعملية انتخاب تأملية، الفكر والكلمات قدرات جديدة على التمييز بين الأشياء، أما في الثقافة الشفاهية، فنجد أن تدفق الكلمات، وفيض الفكر المصاحب، والغزارة Copia التي دافع البلاغيون عنها في أوروبا منذ العصر الكلاسيكي القديم إلى عصر النهضة، نجد أن هذه الأشياء تميل إلى التحكم في التناقضات بتبريرها glossing them over-والاشتقاق هنا من glassa، أي لسان، فكأننا نلسنها من جديد tonguing them over. أما مع الكتابة، فما أن «تنطق» الكلمات أو قل «تنطلق» إلى الخارج وتدون على السطح، حتى يمكن تنحيتها، ومحوها، وتغييرها. وليس ثم مقابل لهذا في الأداء الشفاهي، حيث لا سبيل لمحو كلمة منطوقة، فالتصحيحات لا تزيل سوء التعبير أو الخطأ؛ فقصاراها أن تردف الخطأ بالإنكار والترقيع. وهذا الترقيع أو الـbricolage الذي يراه ليفي شتراوس (1966-1970) من خصائص أنماط الفكر «البدائي» أو «المتوحش» يمكن النظر إليه هنا على أنه صادر عن الموقف العقلي الشفاهي. وإذن فالتصحيحات في الأداء الشفاهي تميل إلى أن تكون سلبية الأثر وأن تجعل من المتكلم غير مقنع. ولهذا فإنه لا يلجأ إليها إلا عند الضرورة القصوى أو يتجنبها كلية. بينما يمكن في حالة الكتابة إجراء التصحيحات على نطاق واسع، وأنى للقارئ أن يعرف أنها أجريت؟

ولا شك أن هذا الإحساس بضرورة توخي الدقة في التعبير والتحليل، وهو الإحساس الذي توجده الكتابة أصلا فينا وتجعله جزءا من طرف تفكيرنا، يمكن أن يؤثر في الكلام-بل يؤثر فعلا. وعلى الرغم من أن فكر أفلاطون قد صيغ في شكل محاورات، فإن دقته الشديدة تعود إلى تأثير الكتابة في العمليات العقلية، لأن هذه الحوارات هي في الحقيقة نصوص مكتوبة. وهي تتحرك جدليا، خلال نص صيغ كتابة في شكل محاورة، نحو الوضوح التحليلي للموضوعات التي ورثها سقراط وأفلاطون بشكلها الشفاهي المسرود الذي يغلب عليه طابع «الكلية» ويفتقر إلى التحليل.

تناول هافلوك في كتابه المفهوم اليوناني للعدل: من ظله عند هومروس إلى حقيقته عند أفلاطون (1978 أ) الحركة التي وضعها عمل أفلاطون على المحك، فليس هناك مما نجده في محاولة أفلاطون التحليلية للإمساك بمفهوم العدل المجرد ما له مثيل في أي من الثقافات الشفاهية الخالصة المعروفة. وبالمثل، فإن النفاذ البارع إلى لب الموضوعات ونقاط ضعف الخصوم في خطب شيشرون هو ثمرة لنشاط العقل الكتابي، برغم أننا نعرف أن شيشرون لم ينشئ خطبه كتابة قبل أن يلقيها، بل كتبها فيما بعد في صورة النصوص التي نعرفها الآن (أونج 1967 ب، ص 56-57). أما المجادلات الشفاهية ذات التحليلات المرهفة في أروقة جامعات العصور الوسطى وفي التقاليد المدرسية المتأخرة حتى العصر الحالي (أونج 1980، ص 137-138) فكانت نتاج عقول شحذتها كتابة النصوص وقراءتها والتعليق عليها شفاهة وكتابة.

وتجعل الكتابة عملية الاستبطان أشد قدرة على البيان من خلال فصل العارف عن المعروف (هافلوك 1963)، كما تجعل النفس منفتحة على نحو لم يحدث أبدا من قبل، ليس فحسب على العالم الموضوعي الخارجي المتميز عنها كل التميز، بل كذلك على النفس الداخلية التي يقف هذا العالم في مواجهتها، فمن شأن الكتابة أن تجعل التقاليد الدينية الاستبطانية العظيمة مثل البوذية، واليهودية، والمسيحية، والإسلام، أمراً ممكنا. وكل هذه التقاليد لها نصوص مقدسة. وقد عرف الإغريق القدماء والرومان الكتابة واستخدموها، وبخاصة الإغريق، للتوسع في المعرفة الفلسفية والعلمية. ولكنهم لم يطوروا نصوصا مقدسة يمكن مقارنتها بنصوص الفيدا أو العهدين

القديم والجديد أو القرآن، وفشلت ديانتهم في تأسيس نفسها في أعماق النفس التي انفتحت أمامهم على يد الكتابة. وقد أصبحت هذه الديانة مصدرا أدبيا مغرقاً في القدم تفيد منه طبقة المثقفين من أمثال أوفيد، وإطارا من الطقوس الخارجية، التي ينقصها المعنى الشخصي الملح.

ومن شأن الكتابة أن تطور في اللغة شفرات متميزة من الشفرات الشفاهية في اللغة نفسها. وقد ميز بازل برنشتاين (1974، ص 134-135، 176، 181، 197- 198) بين «الشفرة اللغوية المحدودة» أو «اللغة العامة» للهجات إنجليزية الطبقة الدنيا في بريطانيا، و«الشفرة اللغوية المحكمة» أو «اللغة الخاصة» للهجات الطبقة المتوسطة والعليا. وكان والت وولفرام قد لاحظ في وقت سابق فروقا كالتي لاحظها بين الإنجليزية الأمريكية السوداء والإنجليزية الأمريكية الفصحى. ويمكن للشفرة اللغوية المحدودة أن تصل في قدرتها على التعبير إلى مستوى لا يقل عن مستوى تعبيرية الشفرة المحكمة ودقتها في السياقات المألوفة والمتداولة بين المتكلم والسامع. لكن الشفرة اللغوية المحدودة هذه لن تجدي في التعامل مع غير المألوف تعاملا تعبيريا دقيقا، في حين تكون الحاجة إلى الشفرة المحكمة مطلقة. ومن الواضح أن الشفرة اللغوية المحدودة شفاهية إلى حد بعيد في أصلها واستخدامها، وأنها تعمل، مثل الفكر والتعبير الشفاهيين عموما، في حدود السياق، وتكون قريبة من عالم الحياة الإنساني: وقد وجد برنشتاين أن المجموعة التي تستخدم هذه الشفرة كانت تتكون من «المراسلين» أو «الفراشين»، الذين لم يتلقوا تعليما ثانويا. وكان تعبيرهم أشبه بالصيغة، فهو يسلك الأفكار بعضها مع بعض، لا في أنساق مختارة في عناية، بل «كما لو كانت خرزات في إطار» (1974، ص 134)-على نحو ما نعرفه من النمط القائم على الصيغة، والتجميع في الثقافة الشفاهية. أما الشفرة المحكمة فتتكون بالضرورة نتيجة للكتابة، ثم يكون الإحكام الكامل فيها عن طريق الطباعة. والمجموعة التي وجد برنشتاين أنها تستخدم هذه الشفرة كانت من أبناء المدارس الست العامة الرئيسة في بريطانيا، التي تقدم أكثر برامج التعليم كثافة في القراءة والكتابة (1974، ص 83). والشفرات اللغوية «المحدودة» و«المحكمة» لدى برنشتاين يمكن أن نعيد تسميتها بالشفرات القائمة على الشفاهية وعلى النصوص على التوالي. وقد أوضح أولسن

(1977) كيف تحيل الشفاهية المعنى إلى السياق في معظمه في حين تركز الكتابة المعنى في اللغة نفسها.

والكتابة والطباعة تطوران أنواعا خاصة من اللهجات. ومعظم اللغات لم تدون على الإطلاق، على نحو ما رأينا في بداية الفصل الأول، ولكن بعض اللغات-أو قل اللهجات أخذت تعتمد اعتمادا هائلا على الكتابة. وكما حدث في إنجلترا أو ألمانيا أو إيطاليا، حيث توجد مجموعة من اللهجات، فإن إحدى اللهجات الإقليمية تطورت كتابيا بصورة تفوق كل ماعداها، لأسباب اقتصادية، أو سياسية، أو دينية، أو غيرها، فأصبحت لغة قومية في نهاية المطاف، وقد حدث هذا في إنجلترا لإنجليزية الطبقة العليا في لندن، كما حدث في ألمانيا للألمانية العالية(ألمانية المرتفعات الواقعة في الجنوب)، وكما حدث في إيطاليا للهجة توسكانا. وفي حين أنه من المحقق أن هذه اللهجات كانت جميعا في الأصل إقليمية أو طبقية أو كلتيهما معا، فإن مكانتها من حيث هي لغات وطنية خاضعة للكتابة، جعلت منها أنواعا من اللهجات أو اللغات متميزة عن تلك التي لم تكن مكتوبة على نطاق واسع. وكما أوضح جوكسمان (1970، ص 773- 776)، كان على اللغة الوطنية المكتوبة أن تعزل من أساسها اللهجي الأصلي، وأن تهمل أشكالا لهجية بعينها، وأن تطور طبقات متنوعة من المفردات من مصادر ليست لهجية على الإطلاق، وأن تطور كذلك بعض خصوصيات نحوية. وقد أحسن هيوجن (1966، ص 50- 71) عندما أطلق على هذا النوع من اللغة المكتوبة الراسخة مصطلح «لهجة مكتوبة» grapholect.

وقد تطورت لهجة مكتوبة حديثة «كالإنجليزية»-إن شئنا استخدام مصطلح بسيط شائع للدلالة على هذه اللهجة المكتوبة-نتيجة جهود دامت قرونا. ويبدو أن هذه الجهود بدأت على أشدها في عهد هنري الخامس في دائرة السجلات العامة (رتشردسن 1980). ثم على أيدي المنظرين والنحويين وواضعي المعاجم المؤصلين، وغيرهم. وقد سجلت على نحو هائل كتابة وطباعة، وصارت الآن على الحسابات الآلية بحيث يستطيع أولئك المتمكنون في اللهجة المكتوبة اليوم أن يقيموا اتصالا سهلا، لا مع ملايين من الأشخاص الآخرين فحسب، بل كذلك مع فكر القرون الماضية، وذلك لأن اللهجات الأخرى للإنجليزية، مثلها مثل آلاف اللغات الأجنبية، مفسرة

في هذه اللهجة المكتوبة. وبهذا المعنى تتضمن اللهجة المكتوبة كل اللهجات الأخرى، فهي تشرحها على نحو لا تستطيع هذه اللهجات شرح نفسها به. وتحمل اللهجة المكتوبة آثار ملايين العقول التي استخدمتها لتتداول وعيها بعضها مع بعض. وقد نفذ إليها قدر هائل من المفردات، من المحال أن تستوعبه لغة شفاهية. وهذا معجم وبستر الدولي الثالث الجديد 1971 يذكر في مقدمته أنه كان يمكن أن يتضمن «أضعافا مضاعفة» من المفردات، إضافة إلى الـ 450 ألف كلمة التي يتضمنها في الواقع فإذا افترضنا أن «أضعافا مضاعفة» يجب أن تعني على الأقل ثلاثة أضعاف، وبتدوير الأرقام[*20] نستطيع أن نفهم أن المحررين كان لديهم تحت أيديهم سجل بما يربو على المليون ونصف المليون من الكلمات الإنجليزية المستعملة في كتب أو وثائق مطبوعة. أما اللغات الشفاهية واللهجات الشفاهية فقادرة على تدبر أمرها بما لا يزيد على خمسة آلاف كلمة أو أقل.

إن ثراء المفردات في اللهجات المكتوبة يبدأ مع الكتابة، لكنه يكتمل بالطباعة. ذلك أن مصادر اللهجة الكتابية الحديثة متاحة على نطاق واسع من خلال المعاجم. وثمة قوائم للمفردات محدودة ومتنوعة، ترجع إلى زمن جد مبكر في تاريخ الكتابة (جودي 1977، ص 74- 111)، ولكن إلى أن تأسست الطباعة واستقرت لم تكن هناك معاجم تأخذ على عاتقها وضع تعريفات تعميمية شاملة للكلمات المستخدمة في أي لغة. ومن السهل على المرء أن يفهم السبب في هذا إذا فكر فيما سوف يحدث إذا نحن شرعنا في صنع عشرات من النسخ الصحيحة نسبيا بخط اليد من معجم وبستر الثالث، أو حتى من معجم وبستر الجامعي الجديد الذي يصغر الثالث بكثير. إن معاجم مثل هذه تبعد عن عالم الثقافات الشفاهية بسنوات ضوئية. ولا شيء أكثر لفتا للنظر من هذا يلخص كيف أن الكتابة والطباعة تغيران حالات الوعي.

وحيثما توجد اللهجات المكتوبة، يفسر النحو والاستخدام «الصحيح» تفسيرا عاما بوصفهما نحوا للهجة المكتوبة نفسها ولاستخدامها، مع إقصاء النحو الاستخدام في اللهجات الأخرى. والأسس الحسية لمفهوم النظام نفسه هي إلى حد كبير أسس بصرية (أونج 1967 ب، ص 108 , 136-137)، ويشجع كون اللهجة المكتوبة مكتوبة أو، بالأحرى، مطبوعة، على خلع قوة

معيارية خاصة عليها، تعمل على حفظ اللغة وفقا للنظام. ولكن عندما تظهر لهجات أخرى للغة ما بجانب اللهجة المكتوبة، متميزة في نحوها عن نحو هذه اللهجة المكتوبة، فلا يعني هذا أنها «تلحن»، بل يعني أنها تستخدم نحوا مختلفا. ذلك أن اللغة بنية، ومن المحال استخدام لغة دون قواعد. وفي ضوء هذه الحقيقة، يتفق اللغويون اليوم على أن كل اللهجات متساوية، بمعنى أنه ليس لواحدة منها قواعد «أصح» من قواعد الأخرى. غير أن هيرشي (1977، ص 43- 50) يبين أنه ليس ثمة من لهجة من لهجات الإنجليزية أو الألمانية أو الإيطالية، على سبيل المثال، لها ما للهجة المكتوبة من مصادر تغنيها، ولذا فإن الإصرار على أنه ليس من المهم كثيرا لمتكلمي هذه اللهجات أن يتعلموا اللهجة المكتوبة التي لها من مصادر الاغتناء ما هو أضخم بكثير مادامت لهجاتهم ليس فيها ما يعيبها-هذا الإصرار يشكل سياسة تعليمية سيئة[*21].

الخطابة والأماكن: تفاعلات

هناك تطوران أساسيان خاصان في الغرب ينتجان عن تفاعل الكتابة والشفاهة ويؤثران فيه. وهذان هما الخطابة الأكاديمية واللاتينية العالية.

وقد لاحظ سي. إس. لويس في المجلد الثالث من تاريخ أكسفورد للأدب الإنجليزي أن «الخطابة هي أعظم حاجز بيننا وبين أسلافنا» (1954، ص60). ولويس يحترم ضخامة الموضوع بأن يرفض تناوله، برغم صلته المباشرة الواسعة بالثقافة في كل العصور، على الأقل حتى عصرالرومانسية (أونج 1971، ص 21- 22، 255-283). كانت دراسة الخطابة السائدة في كل الثقافات الغربية حتى ذلك الوقت قد بدأت بوصفها أساس التعليم والثقافة اليونانية القديمة. ففي اليونان القديمة، كانت دراسة «الفلسفة»، كما مثلها سقراط، وأفلاطون، وأرسطو، برغم نتائجها الغنية فيما بعد عنصرا ثانويا نسبيا في الثقافة اليونانية ككل، لا ينافس الخطابة مطلقا سواء في عدد ممارسيها أو في آثارها الاجتماعية الفورية (مارو 1956، ص 194- 205) على نحو ما ينبئنا مصير سقراط غير السعيد.

كانت الخطابة في الأصل فن الكلام أمام الناس، أي فن الخطاب الشفاهي، من أجل الإقناع (بمعنى بلاغة المجادلة ومحاكمة الأمور)، أو

لعرض الأفكار أو المعلومات (بمعنى البلاغة الاستعراضية). والأصل اليوناني rhetor، أي خطيب، يرجع إلى الأصل نفسه الذي ترجع إليه الكلمة اللاتينية orator، ويعني هذا الأصل خطيبا يخاطب الناس. ومن المنظورات التي فصل هافلوك القول فيها يتضح أن التقليد الخطابي كان يمثل العالم الشفاهي القديم بمعنى عميق للغاية، وأن التقليد الفلسفي كان يمثل البنيات الكتابية الجديدة للفكر. وكان سي. إس. لويس، مثله مثل أفلاطون، يدير ظهره من غير أن يدري-في الواقع-للعالم الشفاهي القديم. فالالتزام الواضح أو الضمني بالدراسة الرسمية والممارسة الرسمية للخطابة، عبر القرون، حتى عصر الرومانسية (عندما تحول اتجاه الخطابة بلا رجعة إن لم يكن كلية، من الأداء الشفاهي إلى الكتابة)، كان هذا الالتزام مؤشراً على كمية الشفاهية الأولية المتبقية في ثقافة ما (أونج 1970، ص 23-103).

كان الإغريق في عصر هومروس وما قبله، مثلهم مثل الشعوب الشفاهية، يمارسون الخطابة أمام الناس بمهارة عظيمة، وذلك قبل وقت طويل من صياغتها على شكل «فن» للخطابة، أي إلى جملة من المبادئ العلمية، المتسلسلة، التي تفسر مكونات الإقناع اللفظي وتشجعه. ومثل هذا «الفن» مقدم في فن الخطابة لأرسطو (techne rhetorike). أما الثقافات الشفاهية، كما قد رأينا، فلا يمكن أن يكون لديها«فنون» من هذا النوع المنظم علميا. كذلك لم يكن أحد ليستطيع، بل لا يستطيع أحد في الواقع أن يستظهر رسالة مثل فن الخطابة لأرسطو ارتجالا، على نحو ما كان المرء في الثقافة الشفاهية مطالبا به إذا كان لهذا النوع من الفهم أن يتحقق. ذلك أن المنتجات الشفاهية المطولة تتبع أنماطا أشد اعتمادا على التراكم وأقل اعتمادا على التحليل، أما «فن» الخطابة، فكان، برغم اهتمامه بالكلام الشفاهي، مثل «فنون» أخرى، نتاجا للكتابة.

ومن المحتمل أن يكون رد فعل الأشخاص المنتمين إلى الثقافة ذات التقنية العالية، الذين يصبحون على وعي بأدب الماضي الذي تناول الخطابة منذ العصر الكلاسيكي القديم إلى العصور الوسطى، وعصر النهضة، حتى عصر التنوير (انظر مثلا كينيدي 1980، ميرفي 1974، هاول 1956 ، 1971)، والذين هم على وعي بالاهتمام العالمي الذي يشبه الهوس بالموضوع عبر العصور، وبكم الوقت الذي أنفق في دراسته، وباصطلاحاته الهائلة المعقدة

التي وضعت لتصنيف مئات من أشكال الكلام في اليونانية واللاتينية- antinomasia أوpronominatio أو paradiastole أو-anti-categoria, dis tinctio أو accusatio concertativa وهكذا (لانهام 1968، سونينو 1968)-من المحتمل أن يكون رد فعلهم أن يقولوا: «يا له من ضياع للوقت! ولكن الخطابة لدى مستكشفيها أو مخترعيها الأول، سفسطائيي اليونان في القرن الخامس، كانت شيئا رائعا. فلقد زودتهم بأساس منطقي لما كان عزيزا على قلوبهم، ألا وهو الأداء الشفاهي المؤثر الذي كان في الكثير منه أقرب إلى الاستعراض، ذلك الشيء الذي قد كان جزءا إنسانيا متميزا من الوجود الإنساني على مدى عصور طويلة، ولكنه-قبل الكتابة-لم يكن ممكنا التأهب له أو تفسيره.

وقد احتفظت الخطابة بكثير من الشعور الشفاهي القديم بأن الفكر والتعبير يقومان أساسا على المخاصمة والصيغ. ويتضح ذلك فيما يقوله فن الخطابة عن «الأماكن» (أونج 1967 ب، ص 56- 87, 1971، ص 147-187، هاول 1956، كلمة places في الفهرس). فقد افترضت تعاليم فن الخطابة، بما كان لها من تراث قام على الجدال والمخاصمة، أن الهدف من أنواع الخطاب كلها، هو البرهنة، بصورة أو بأخرى، على مسألة من المسائل أو تفنيدها ضد خصم ما. وكان تطوير موضوع ما يعد عملية «ابتكار» أو اكتشاف لتلك الأفكار القابلة للتطبيق على الحالة الراهنة من بين كل تلك الأفكار التي كان الآخرون يلجأون إليها على الدوام. وكانت هذه الأفكار تعد راسخة Seated (مصطلح كوينتليان) [19] في «الأماكن» (topoi في اليونانية و loci في اللاتينية)، وكثيرا ما كان يشار إليها بتعبير loci communes أي الملاحظات المبذولة[*22] عندما كان يظن أنها مصدر للأفكار العامة في أي مسألة أو موضوع.

ومنذ زمن كوينتليان على أقل تقدير، صارت عبارة loci communes تدل على معنيين مختلفين. فأولا، كانت تشير إلى «مواضع» الأفكار وكأنها «عناوين» مجردة بلغة اليوم، مثل التعريف، والسبب، والنتيجة، والمتعارضات، والمتشابهات، وهكذا (وقد تنوعت هذه التشكيلة من مؤلف إلى آخر). ذلك أنه عند الحاجة إلى تطوير «برهان»-أو كما نقول هذه الأيام، إلى تطوير خط من التفكير-في أي موضوع، مثل الوفاء، أو الشر، أو ذنب متهم إجرامي، أو الصداقة، أو الحرب أو أي موضوع مهما كان، يستطيع المرء دائما أن

يجد شيئا يقوله بتعريف الموضوع، والنظر إلى الأسباب، والنتائج، والتعارضات، وكل ما إلى ذلك. وهذه العناوين يمكن أن يطلق عليها «الملاحظات المبذولة التحليلية». وثانيا دلت الـ loci communes أو الملاحظات المبذولة على مجموعات من الأقوال (أو من الصيغ، في الواقع) في الموضوعات المتعددة-مثل الوفاء، التدهور، الصداقة، أو كائنا ما كان الموضوع- التي يمكن أن تدخل في عملية صنع الخطابة أو الكتابة. وبهذا المعنى يمكن أن يطلق على الـ loci communes اسم «الملاحظات المبذولة التراكمية». ومن الواضح أن كلا النوعين من الملاحظات المبذولة، التحليلية منها والتراكمية، قد احتفظ بحيوية الشعور الشفاهي القديم إزاء التفكير والتعبير المصنوعين أساسا من مواد صيغية أو ثابتة، موروثة من الماضي. وقولنا هذا لا يعني أننا فسرنا المذهب المعقد كله، وهو المذهب الذي كان جزءا لا يتجزأ من فن الخطابة الهائل.

وتقوم الخطابة بطبيعة الحال في الجوهر على التعارض (دوران 1960، ص 451 , 453-459)، وذلك لأن الخطيب يتكلم على الأقل في مواجهة خصوم ضمنيين. كما أن الخطابة ذات جذور خصامية عميقة (أونج 1967ب، ص 192-222 , 1981، ص 119-148). وقد ميز تطور التقليد الخطابي الواسع الغرب، وكان كذلك مرتبطا، سواء بما هو سبب أو نتيجة أو كلاهما، بالميل لدى الإغريق ومقلديهم الثقافيين إلى تضخيم التعارضات إلى الحد الأقصى، في عالم العقل وخارجه، في حين أن الهنود والصينيين، كانوا يميلون إلى التقليل منها بانتظام (لويد 1966 أوليفر 1971).

ومن العصر القديم اليوناني فصاعدا، أعطى سيطرة الخطابة في البيئة الأكاديمية في أرجاء العالم الكتابي انطباعا حقيقيا وإن كان غالبا غير محدد، بأن الخطابة كانت النموذج لكل تعبير لفظي، واحتفظت بالحدة الخصامية للخطاب إلى درجة أعلى مما نألفه هذه الأيام. وكثيرا ما كان الشعر نفسه عنصرا من عناصر الخطابة الاستعراضية، وكان مجال اهتمامه يعد محصورا أساسا في المدح أو الهجاء (على نحو ما هو عليه الشعر الشفاهي، أو حتى المكتوب، إلى اليوم).

كان معظم الأسلوب الأدبي في أنحاء الغرب حتى القرن التاسع عشر تشكله البلاغة الأكاديمية، بطريقة أو بأخرى، باستثناء واحد بارز، هو

الأسلوب الأدبي لدى المؤلفات الإناث، فمن بين النساء اللاتي أصبحن كاتبات لهن أعماله منشورة، على نحو ما حدث لكثير منهن منذ سنة 1600 فصاعدا، لم تتلق أية امرأة منهن تقريبا مثل هذا التدريب. ذلك أنه في العصور الوسطى وما بعدها، كان تعليم البنات مكثفا في كثير من الأحيان، وكان يخرج مديرات مؤهلات للمنازل، التي كان يحتوي الواحد منها أحيانا على خمسين إلى ثمانين شخصا، وهو حجم كثيرا ما كان يجعل البيت أشبه بالمصلحة التجارية (ماركهام 1675، العنوان)، لكن هذا التعليم لم يكن يكتسب في المؤسسات الأكاديمية، التي كانت تعلم البلاغة وكل الموضوعات الأخرى باللاتينية. فعندما بدأت البنات في دخول المدارس بأعداد معقولة خلال القرن السابع عشر، لم يدخلن في المدارس الرئيسية التي تدرس باللاتينية بل في المدارس الأحدث التي تدرس باللغة المحكية. وهذه المدارس كانت ذات توجه عملي، نحو التجارة والشؤون المنزلية، في حين كانت المدارس الأقدم ذات التعليم القائم على اللاتينية تعلم أولئك الذين يتطلعون إلى أن يكونوا رجال دين، أو محامين، أو أطباء، أو دبلوماسيين، أو موظفين عموميين آخرين. ولا شك في أن النساء الكاتبات تأثرن بالأعمال التي قرأنها، والتي انبثقت من التقليد البلاغي، الأكاديمي، القائم على اللغة اللاتينية ولكنهن كن يعبرن عن ذواتهن بصوت مختلف، أقل خطابية إلى حد بعيد، وهو صوت كانت له علاقة كبيرة بنشوء الرواية.

تفاعلات: لغات العلم والثقافة العالية

كان التطور الهائل الثاني في الغرب، الذي أثر في تفاعل الكتابة والشفاهة، هو اللاتينية العالية. وكانت اللاتينية العالية نتيجة مباشرة للكتابة، ففيما بين 550 و 700 بعد الميلاد كانت اللاتينية المحكية في أجزاء مختلفة من أوروبا قد تطورت إلى أشكال مبكرة متنوعة من الإيطالية، والإسبانية والقطالونية [20] والفرنسية، ولغات الرومانس الأخرى. وبحلول عام 700، لم يعد المتكلمون بهذه الفروع اللاتينية قادرين على فهم اللاتينية المكتوبة القديمة، التي ربما استطاع بعض أجداد أجدادهم فهمها. ذلك أن اللغة الجارية على ألسنتهم كانت قد نأت بعيدا جدا عن أصولها. لكن التعليم في المدارس، إضافة إلى معظم أنواع الخطاب الرسمي في الكنيسة

أو الدولة، استمر باللاتينية. ولم يكن ثمة خيار في الحقيقة، فأوروبا كانت تضم مئات من اللغات واللهجات، معظمها لم يكتب أبدا إلى اليوم. كما أن قبائل تتكلم لهجات جرمانية وسلافية لا حصر لها، بل حتى لغات أغرب من خارج مجموعة اللغات الهند أوروبية مثل المجرية والفنلندية والتركية، كانت تتنقل إلى أوروبا الغربية. ولم يكن ثمة سبيل لترجمة الأعمال الأدبية، أو العلمية، أو الفلسفية، أو الطبية أو اللاهوتية، التي كانت تدرس في المدارس والجامعات، إلى العاميات الشفاهية المتدافعة، التي غالبا ما اختلفت أشكالها حتى إنها لم تكن صالحة للتفاهم بها بين السكان الذين ربما لم تزد المسافة بين بعضهم وبعض على خمسين ميلا فحسب. وإلى أن تسود لهجة أو أخرى لأسباب اقتصادية أو غيرها، بحيث تجتذب أنصارا لها ولو كانوا من مناطق لهجية أخرى (كما فعلت لهجة الميدلاند الشرقية في إنجلترا أو الألمانية العالية Hochdeutsch(*23) في ألمانيا)، كانت السياسة العملية الوحيدة هي تعليم اللاتينية للأعداد المحدودة من الأولاد الذين كانوا يختلفون إلى المدرسة. وهكذا فإن اللاتينية، التي كانت لغة الأم ذات مرة، أصبحت لغة المدرسة فقط، لا تستخدم في حجرة الدراسة فحسب، بل في كل مكان آخر داخل مباني المدرسة، وقد أصبحت نظريا على الأقل، وإن لم يكن فعليا وقد أصبحت اللاتينية بمقتضى قوانين المدارس هي اللاتينية العالية: أي لغة تتحكم فيها الكتابة تحكما تاما، بينما تطورت لغات الرومانس المحكية الجديدة عن اللاتينية بالطريقة التي تتطور بها اللغات دائما، أي الطريقة الشفاهية. لقد مرت اللاتينية بمرحلة الانفصام بين الصوت والصورة.

لقد اشتركت اللاتينية العالية مع البلاغة بصفة أخرى غير الاشتراك في الأصل الكلاسيكي وذلك بسبب تمركزها في عالم الأكاديميين الذي اقتصر على الذكور باستثناء أمثلة يبلغ من ندرتها أنها يمكن إهمالها. فقد ظلت هذه اللاتينية العالية لما يزيد على ألف سنة متصلة بجنس الذكور، يكتبونها ويتكلمونها ويتعلمونها خارج نطاق البيت ضمن خلفية قبلية يمر فيها الذكور بطقس البلوغ، بما يرافق ذلك من عقاب جسدي وغير ذلك من المصاعب التي تقام في طريق المتعلمين عمدا (أونج 1971، ص 113-141، 1981، ص 119-148). ولم يكن لهذه اللغة صلة مباشرة باللاشعور لدى أي

فرد، كالذي يكون دائما للغة الأم، المكتسبة في الطفولة.

غير أن اللاتينية العالية اتصلت بالشفاهية والكتابية بطرق تتصف بالمفارقة. فمن ناحية-كما لاحظنا لتونا-كانت اللاتينية لغة تم التحكم فيها خطيا، وكان كل فرد من الملايين الذين تكلموها على مدى الـ 1400 سنة التالية، قادرا على أن يكتبها كذلك، ولم يكن هناك من يستخدمها شفاهيا على نحو خالص. غير أن التحكم الخطي في اللاتينية العالية لم يحل دون تحالفها مع الشفاهية، من ناحية أخرى. فمن المفارقات أن النصية التي حافظت على جذور اللاتينية غائرة في العصر القديم الكلاسيكي حافظت عليها نتيجة لهذا في الشفاهية أيضا، ذلك أن النموذج الكلاسيكي للتعليم لم يكن يطالب بإيجاد الكاتب المؤثر، بل الخطيب، أو المتكلم أمام الناس. وقد جاء نحو اللاتينية العالية من هذا العالم الشفاهي القديم. ومنه كذلك جاءت مفرداتها الأساسية، برغم أنها استوعبت، مثل كل اللغات المستخدمة حقا، آلافا من الكلمات الجديدة على مر العصور.

وبما أن اللاتينية العالية خلت من لغة الأطفال وانعزلت عن الحياة المبكرة للطفولة، حيث تمد اللغة أعمق جذورها النفسية، وبما أنها لم تكن لغة أولى لأي من مستخدميها، بل كانت تنطق بأشكال يصعب فهمها بين الجماعات المختلفة عبر أوروبا وإن كانت تكتب دائما بالطريقة نفسها، فإن هذه اللغة شكلت مثلا مذهلا على قدرة الكتابة على عزل الخطاب، وعلى القدرة الإنتاجية الفائقة لمثل هذا العزل. فالكتابة، كما رأينا سابقا، تساعد على فصل العارف عن المعروف وعلى إيجاد مسافة بينهما، ومن ثم تساعد على تأسيس الموضوعية. وقد ذهب البعض (أونج 1977، ص 24- 29) إلى أن اللاتينية العالية تحقق موضوعية أعظم من خلال تأسيسها المعرفة في وسط معزول عن الأعماق المشحونة بالعواطف لأصحاب اللغة الأم. وهي بهذا تقلل من تدخل عالم الحياة الإنساني، وتمكن من الإحاطة بالعالم البالغ التجريد لدى المدرسية القروسطية وفي العلم الرياضي الحديث الذي أعقب التجربة المدرسية تلك. ويبدو أن نشأة العلم الحديث كانت ستواجه صعوبة جد خطيرة لو لم تكن هناك لغة لاتينية عالية، هذا إذا كان لها أن تنشأ على الإطلاق. لقد نما العلم الحديث في تربة اللاتينية، وذلك لأن الفلاسفة والعلماء في زمن اسحق نيوتن كانوا بشكل عام يكتبون

ويمارسون تفكيرهم المجرد باللاتينية.[21]

ولا يزال التفاعل بين لغة تسيطر عليها الكتابة مثل اللاتينية العالية واللغات المحكية المتعددة (اللغات الأم) بعيدا عن الفهم الكامل، لا لشيء إلا لأنه ليس ثمة طريقة لـ «ترجمة» لغة مثل اللاتينية العالية إلى لغات من قبيل اللغات المحلية. فالترجمة كانت تحويلا. وقد أنتج التفاعل نتائج خاصة من كل نوع. وعلى سبيل المثال، لفت بومل (1980، ص 264) الانتباه إلى بعض التأثيرات التي تحدث عند نقل استعارات من اللاتينية الحريصة على الاستعارة إلى لغات أم أقل اعتمادا على الاستعارة.

وخلال هذه الحقبة، كانت لغات أخرى تسيطر عليها الكتابة وتتصل أساسا بجنس الرجال تتطور في أوروبا وآسيا حيث أرادت جماعات سكانية كتابية ذات حجم كبير أن تشارك في تراث فكري يشملها جميعا. وفي زمن يكاد يكون معاصرا للاتينية العالية، كانت هناك العبرية المتأخرة، والعربية الفصحى، والسنسكريتية، والصينية والكلاسيكية، مع لغة سادسة هي اليونانية البيزنطية، التي لم تبلغ شأو هذه اللغات من حيث كونها لغة عالية وذلك لأن اليونانية المحكية احتفظت بصلة قريبة معها (أونج 1977، ص 28-34). ولم تكن كل هذه اللغات مستخدمة بوصفها لغات أمهات (أي لا تستخدمها الأمهات في تربية أطفالهن). كما لم تكن أبدا لغات أولى لأي فرد، بل كانت الكتابة تتحكم فيها حصرا، ويتحدث بها الذكور فقط (مع استثناءات طفيفة، وربما كانت الاستثناءات أكثر في الصينية الكلاسيكية)، ولم يكن يتحدث بها إلا أولئك الذين كانوا يستطيعون كتابتها، والذين بدأ تعلمهم إياها، في الحقيقة، من خلال استخدام الكتابة. ولم يعد لمثل هذه اللغات وجود، كما أنه من الصعب اليوم الإحساس بقوتها السابقة ذلك أن كل اللغات المستخدمة للخطاب العالي اليوم هي كذلك لغات أم (أو، في حالة العربية، يتزايد استخدامها للغات أم). لقد أخذت الكتابة تفقد احتكارها السابق للقوة في عالم اليوم (ولكن ليس أهميتها). ولاشيء يظهر ذلك بهذا القدر من الإقناع مثل هذا الاختفاء للغة تتحكم بها الكتابة.

رسوخ الشفاهية

كان التحول من الشفاهية إلى الكتابية بطيئا، على نحو ما توحي العلاقات

بين الشفاهية والكتابية في الخطابة واللاتينية العالية وهي العلاقات المطبوعة بطابع المفارقة (أونج 1967 ب، ص 53-87, 1971، ص 23- 48). وقد استخدمت العصور الوسطى النصوص على نحو يفوق كثيرا استخدام اليونان وروما القديمتين لها، وحاضر المدرسون حول النصوص في الجامعات، ولكنهم لم يختبروا المعرفة أو البراعة الفكرية من خلال الكتابة، بل اختبروها من خلال الجدل الشفاهي دائما-وهذا أمر ظل يتناقص باستمرار حتى القرن التاسع عشر، ولا تزال له آثار حتى اليوم في مناقشات رسائل الدكتوراه في الجامعات التي يقل عددها باستمرار والتي لا يزال هذا التقليد مستعملا فيها. وعلى الرغم من أن الاتجاه الإنساني في عصر النهضة اخترع البحث النصي الحديث وأشرف على تطور طباعة نصوص المتون في الكتب، فقد حن كذلك إلى العصر القديم، وبهذا أعطى حياة جديدة للشفاهية. وقد حمل الأسلوب الإنجليزي في الحقبة التيودرية [22] (أونج 1971، ص 23- 47) وحتى آونة جد متأخرة، بقايا شفاهية ثقيلة في استخدامه للنعوت، والعبارات المتوازنة أو المتعارضة، والبنيات القائمة على الصيغة، والمواد المبذولة وكذلك كان الأمر مع الأساليب الكتابية الأوروبية الغربية بوجه عام.

وقد كان من المسلم به في العصور الكلاسيكية القديمة في الغرب أن النص المكتوب الذي يحمل قيمة ما كان يقصد أن يكون مقروءا بصوت عال وأن يكون جديرا بهذه القراءة. وقد استمرت عادة قراءة النصوص بصوت عال، بصورة عامة وبكثير من التنوع، خلال القرن التاسع عشر (بالغ 1926). كما أثرت هذه العادة تأثيرا قويا في الأسلوب الأدبي منذ العصر القديم حتى أزمات متأخرة «بالغ 1526، كروسبي 1936، نلسن 1976-1977، آهرن 1982». وقد طور القرن التاسع عشر، الذي كان لا يزال يحن إلى الشفاهية القديمة، مسابقات في «فن الخطابة»، حاولت أن ترد إلى النصوص المطبوعة نقاوة اللغة الأصلية وبساطتها القديمة، مستخدمة مهارة فنية بالغة لحفظ النص الحرفي للنصوص في الذاكرة واستظهارها بحيث تبدو كأنها إنتاجات شفاهية مرتجلة «هاول 1971، ص 144-256». وكان دكنز يقرأ مختارات من رواياته على منصة خطيب. وقد صممت سلسلة كتب مكغفي للمطالعة Mcguffey's Readers التي طبع منها في الولايات المتحدة الأمريكية حوالي 120 مليون نسخة بين 1836 و 1920 لا لتحسين القدرة على الاستيعاب في

القراءة وهي القدرة التي تعلي من شأنها هذه الأيام، بل لتحسين القراءة الخطابية الشفاهية. ولقد تخصصت سلسلة مكغفي بقطع الأدب الذي يبرز فيه «الوعي بالصوت»، ويهتم بالأبطال العظام (أي بالشخصيات الشفاهية «رصينة») وقد زودت هذه السلسلة قراءها بتمارين شفاهية وتنفسية لانهاية لها (لين 1973، ص 16 , 20).

وقد هاجرت الخطابة نفسها من العالم الشفاهي إلى العالم الكتابي بشكل تدريجي لا محيد عنه. فمنذ العصر القديم الكلاسيكي وضعت المهارات اللفظية المكتسبة من فن الخطابة لتلبي حاجات الخطابة والكتابة. وخلال القرن السادس عشر كانت كتب البلاغة المدرسية تحذف عادة من أجزاء البلاغة الخمسة التقليدية (الابتكار، والترتيب، والأسلوب، والذاكرة، والإلقاء) الجزء الرابع، أي الذاكرة، الذي لم يكن قابلا للتطبيق في مجال الكتابة. كما كانت كذلك تهون من شأن الجزء الأخير، أي الإلقاء (هاول 1956، ص 146- 172 , 270، الخ) وقد أجرت تلك الكتب هذه التغييرات مع شروح معقولة ظاهريا، أو دون شروح على الإطلاق. واليوم عندما تورد المناهج المدرسية في قوائمها البلاغة بوصفها موضوعا، فعادة ما تعني دراسة الكيفية التي يكتب بها المرء بشكل فعال. ولكن لم يحاول أحد أن يوجه البلاغة هذه الوجهة الجديدة ذلك أن الـ «فن» تبع توجه الوعي بعيدا عن النظام الشفاهي إلى النظام الكتابي. وقد اكتملت هذه الحركة قبل أن يلاحظ أحد حدوث أي شيء. وما أن اكتملت البلاغة حتى توقفت عن أن تكون هي الموضوع المنتشر في كل صوب كما كانت من قبل، ولم يعد ممكنا أن يوصف التعليم بأنه بلاغي في جوهره على نحو ما كان ممكنا في العصور الماضية، وأخذت المعارف الثلاث: القراءة والكتابة والحساب التي تمثل التعليم غير البلاغي، المعتمد على الكتب والموجه إلى التجارة والأمور البينية-أخذت تحل تدريجا محل التعليم التقليدي الذي يقوم على أساس الشفاهية ويمجد البطولة والمخاصمة، وهو التعليم الذي كان يعد الشباب بشكل عام في الماضي للتدريس والخدمة العامة المهنية، أو الكنسية، أو السياسية. ومع توالي الأيام ومع تراجع البلاغة واللغة اللاتينية تزايد إقبال النساء على الحياة الأكاديمية، التي أخذت بدورها تزيد من توجهها التجاري (أونج 1967 ب، ص 241-255)

5 الطباعة والفراغ والاكتمال

غلبة السمع تستسلم لغلبة البصر

على الرغم من أن هذا الكتاب يهتم أساسا بالثقافة الشفاهية وبالتغييرات في الفكر والتعبير التي تطرحها الكتابة، فلا بد من توجيه بعض العناية إلى الطباعة، وذلك لأن الطباعة تدعم تأثيرات الكتابة على الفكر والتعبير، وتعيد بناءها على السواء. ولما كانت النقلة من الكلام الشفاهي إلى الكلام المكتوب في جوهرها نقلة من الصوت إلى الفراغ المرئي، فإن تأثيرات الطباعة هنا على استخدام الفراغ المرئي يمكن أن تكون بؤرة الاهتمام المركزية، وإن لم تكن الوحيدة. ولا تبرز هذه البؤرة العلاقة بين الطباعة والكتابة فحسب، بل تبرز علاقة الطباعة بالشفاهية التي لا تزال باقية في الكتابة وفي ثقافة الطباعة المبكرة. وعلاوة على هذا فإنه في حين لا تقتصر كل تأثيرات الطباعة على استخدام الفراغ المرئي، فإن الكثير من التأثيرات الأخرى ترتبط بهذا الاستخدام نفسه في أوجه متعددة.

وليس ثمة في كتاب من حجم كتابنا هذا من مجال حتى لسرد كل تأثيرات الطباعة. وتكفي النظرة العابرة إلى مجلدي إليزابيث أيزنشتين،

الصحافة المطبوعة بوصفها عاملا للتغيير (1979)، لتبين بوضوح تام كيف كانت تأثيرات الطباعة الخاصة واسعة ومتنوعة. وتوضح أيزنشتين بالتفصيل كيف جعلت الطباعة النهضة الإيطالية نهضة أوروبية دائمة، وكيف نفذت برنامج الإصلاح البروتستانتي، وكيف أعادت توجيه الممارسة الدينية الكاثوليكية، وكيف أثرت على تطور الرأسمالية الحديثة، ومكنت من تنفيذ الاكتشاف الأوروبي للكرة الأرضية، وغيرت الحياة العائلية والسياسة، ونشرت المعرفة على نحو لم يحدث أبدا من قبل، وجعلت من معرفة القراءة والكتابة لدى الجميع هدفا جادا، ومكنت من نشوء العلوم الحديثة، وغيرت الحياة الاجتماعية والفكرية فضلا عن كل ذلك، وقد لفت مارشال مكلوهان في «مجرة جوتنبرج» (1962) وفي «فهم الإعلام» (1964) الاهتمام إلى كثير من الطرق الدقيقة التي أثرت بها الطباعة على الوعي، كذلك فعل جورج شتاينر في «اللغة والصمت» (1967)، وهذا ما فعلته أنا أيضا في مواضع أخرى (أونج 1958 , 1967ب، 1971 , 1977). وما يهمنا هنا بخاصة هو هذه التأثيرات الدقيقة للطباعة على الوعي، أكثر من تلك التأثيرات الاجتماعية القابلة للملاحظة في يسر.

وكانت الكائنات البشرية، على مدى آلاف من السنين، تطبع تصميمات من أسطح منحوتة متنوعة، كما كان الصينيون والكوريون واليابانيون، منذ القرن السابع أو الثامن، يطبعون نصوصا لغوية لا البداية من قوالب جعلت الحروف فيها بارزة (كارتر 1955). غير أن التطور الجوهري في تاريخ الطباعة الشامل كان اختراع الطباعة بحروف الأبجدية المنفصلة في القرن الخامس عشر بأوروبا. لقد قطعت الكتابة الأبجدية الكلمة إلى مقابلات مكانية للوحدات الفونيمية (من حيث المبدأ، أن الحروف لم تنجح نجاحا تاما في الدلالة على الأصوات). لكن الحروف المستخدمة في الكتابة لا توجد قبل وجود النص الذي تأتي فيه. أما في الطباعة التي تستخدم الحروف المنفصلة فالأمر على العكس من ذلك، فالكلمات تصنع من وحدات (حروف مطبعية) توجد قبلا بوصفها وحدات، وذلك قبل الكلمات التي سوف تتشكل منها. وهكذا روجت الطباعة لمقولة أن الكلمات أشياء أكثر مما فعلت الكتابة على مدى تاريخها الطويل.

وكانت الطباعة من الحروف البارزة، مثلها مثل الأبجدية نفسها، اختراعا

لضرورة الحاجة (أونج 1967 ب، والمراجع المذكورة هناك). وقد كان لدى الصينيين حروف طباعية قابلة للحركة، ولكنها لم تكن حروفا أبجدية بل مجرد رموز، أي كتابة تصويرية أساسا. وقبل منتصف القرن الخامس عشر عرف الكوريون والأتراك الويجور [1] كلا من الحرف الطباعي المتحرك والأبجدي، ولكن الوحدات الطباعية القابلة للحركة لم تكن حروفا منفصلة بل كلمات كاملة. أما الطباعة بالحروف الأبجدية البارزة، التي يصب كل حرف منها على قطعة منفصلة من المعدن فقد شكلت اكتشافا نفسيا من الدرجة الأولى، فقد ثبتت الكلمة نفسها عميقا في عملية الإنتاج وجعل منها نوعا من السلعة. ولم يكن أول خط للتجميع-وهو أسلوب في عملية التصنيع ينتج في سلسلة من الخطوات المحسوبة أشياء معقدة متطابقة ومصنوعة من أجزاء قابلة للاستبدال-خطا لإنتاج المواقد أو الأحذية أو الأسلحة، بل لإنتاج الكتاب المطبوع. وفي أواخر القرن الثامن عشر طبقت الثورة الصناعية على عمليات تصنيع أخرى أساليب الأجزاء القابلة للاستبدال، وهي الأساليب التي كان الطابعون يستخدمونها منذ ثلاثمائة سنة. وبرغم افتراضات كثير من البنيويين السيميوطيقيين، كانت الطباعة، وليس الكتابة، هي التي شيأت الكلمة، وشيأت معها النشاط الفكري (أونج 1958 ب، ص 306- 318).

لقد كان السمع وليس البصر هو الذي هيمن على العالم الفكري القديم بطرق لها دلالتها، واستمر ذلك وقتا طويلا حتى بعد أن تم استيعاب الكتابة استيعابا عميقا. وقد ظلت ثقافة المخطوطات في الغرب شفاهية هامشية على الدوام والتقط أمبروز الميلاني الحالة النفسية المبكرة في كتابه «شرح لإنجيل لوقا» (4:5) فقال: «كثيرا ما يكون البصر مخدوعا، أما السمع فيقوم بدور الضامن». وفي الغرب، حتى أواخر عصر النهضة، كانت الخطبة أكثر ما يعلم من فنون القول كما ظلت ضمنيا النموذج الأساسي لكل أنواع الخطاب، مكتوبا كان أم شفاهيا. وكانت المادة الكتابية تابعة للسمع بأشكال تدهشنا اليوم بغرابتها. فقد كانت تستعمل على نطاق واسع لإعادة المعرفة إلى العالم الشفاهي، كما كان الشأن في المجادلات التي كانت تجري في الجامعات في العصور الوسطى، وفي قراءة النصوص الأدبية وغيرها على مجموعات من المستمعين (كروسبي 1936، آهرن 1981، نلسن 1976- 1977)،

وفي القراءة بصوت عال حتى عندما يقرأ الإنسان لنفسه. وحتى وقت متأخر يصل-على الأقل-إلى القرن الثاني عشر في إنجلترا، كان التحقق من الحسابات المالية حتى المكتوب منها لا يزال يحدث سمعيا، وذلك عن طريق قراءتها بصوت عال.

ويصف كلانشي (1979، ص 215 ,183) هذه العادة، ويلفت الانتباه إلى أن أثرها لا يزال باقيا في مفرداتنا، فما زلنا حتى اليوم، نتكلم عن الـ auditing، أي «الاستماع» إلى دفاتر الحسابات، برغم أن ما يفعله المحاسب فعليا هو فحصها بالبصر. وقبل ذلك كان بوسع الناس المحتفظين ببقايا من الشفاهية أن يفهموا حتى الأرقام بصورة أفضل بالاستماع أكثر مما يفهمونها بالنظر.

وقد ظلت ثقافات المخطوطات إلى حد كبير سمعية-شفاهية، حتى عند استعادة المادة المحفوظة في النصوص. ولم يكن من السهل قراءة المخطوطات، حسب المعايير الطباعية المتأخرة، وكان القراء يميلون إلى حفظ بعض ما يجدونه في المخطوطات عن ظهر قلب. ولم يكن من السهل دائما تحديد مكان المادة في المخطوط.

ومما شجع على الحفظ وسهله أن التعبير اللفظي الذي صادفه المرء حتى في النصوص المكتوبة في ثقافة المخطوطات المتصفة بدرجة عالية من الشفاهية قد حافظ على التنميط الأسلوبي الذي يسهل التذكر. وعلاوة على ذلك، فإن القراء بشكل عام كانوا «يستمعون» أي يقرأون في بطء جهرا أو همسا، حتى في أثناء القراءة بمفردهم، وقد ساعد هذا كذلك على تثبيت المادة المطبوعة في الذاكرة.

لقد ظل التناول السمعي يهيمن، حتى بعد تطوير الطباعة بوقت طويل، على النص المرئي المطبوع رغم أن دور السمع تآكل مع مرور الزمن ومع ترسخ التقاليد الطباعية. ويمكن أن نرى الهيمنة السمعية على نحو مدهش في أشياء من مثل صفحات العنوان المبكرة، التي غالبا ما تبدو لنا شاذة على نحو جنوني في قلة اهتمامها بوحدات الكلمة المرئية. وتقسم صفحات العنوان في القرن السادس عشر بشكل عام حتى الكلمات الرئيسة، ومعها اسم المؤلف، وذلك بواصلات، مقدمة الجزء الأول من الكلمة في السر ببنط كبير، والجزء الأخير ببنط أصغر، كما في طبعة السير توماس إليوت



المنشورة في لندن لدى توماس بيرثيليت في سنة 1534 (شكل1 هنا، انظر شتاينبرج 1974، ص 154). وقد تطبع كلمات لا أهمية لها ببنط كبير. فمثلا نرى أن أداة التعريف «THE»، على صفحة العنوان بالشكل، هي أبرز الكلمات على الإطلاق. وكثيرا ما تكون النتيجة سارة جماليا من حيث هي تصميم مرئي، ولكنها تتناقض تناقضا تاما مع ما نتوقعه هذه الأيام من النص غير أن هذه الممارسة، وهي ليست ممارستنا، هي الأصل الذي انحرفنا عنه، فمواقفنا هي التي تغيرت، ومن ثم فإنها هي التي تحتاج إلى تفسير. فلماذا يبدو لنا الأصل، الذي ربما كان «طبيعيا أكثر» خاطئا؟ لأننا نشعر بالكلمات المطبوعة أمامنا بصفتها وحدات مرئية (حتى برغم أننا نتمتم بها على الأقل في الخيال عندما نقرأ). ومن الواضح، أن القرن السادس عشر كان يركز بدرجة أقل على صورة الكلمة، وبدرجة أكثر على صوتها، بالمقارنة بما نفعله نحن في عملية استخراج المعنى من النص. وكل نص يشمل الصوت والصورة. ولكن في حين نشعر أن القراءة نشاط مرئي يشهد للأصوات فإن العصر المبكر للطباعة كان لا يزال يشعر بأنها عملية استماع يحركها النظر. وأن شعرت بوصفك قارئا أنك تستمع إلى الكلمات، فما الضير في أن يمضي النص المرئي في طريقه الجمالي المرئي؟ أن المخطوطات قبل عصر الطباعة كانت تشكل الكلمات معا ولا تترك بينها من المسافات إلا أقل قدر ممكن.

غير أن الطباعة في نهاية المطاف أجلت غلبة البصر التي ظهرت بداياتها مع الكتابة، وإن لم تزدهر بمساعدة الكتابة وحدها محل غلبة السمع التي تشبثت بالوجود في عالم الفكر والتعبير. فالطباعة تحل الكلمات في الفراغ بصورة أكثر صرامة مما فعلته الكتابة في تاريخها كله. فعلى حين تحرك

الكتابة الكلمات من عالم الصوت إلى عالم الفراغ المرئي، تحبس الطباعة الكلمات في موضعها داخل هذا الفراغ والتحكم في الموضع هو كل شيء في الطباعة. وتتكون عملية «تأليف»[*] البنط باليد (والذي هو الشكل الأصلي لعملية صف الحروف) من وضع حروف مبنطة جاهزة، يعاد توزيعها ووضعها بعناية، بعد الاستعمال، من أجل الاستعمال في المستقبل، في مواضعها الصحيحة من صندوق خاص حسب الحالة (الحروف الكبيرة في الأقسام العليا من الصندوق، والحروف الصغيرة في الأقسام السفلى. أما التأليف على اللينوتيب (المنضدة السطرية) فيتم باستخدام آلة لتحديد موضع القوالب المنفصلة في كل سطر على حدة بحيث يمكن للسطر المنضد أن يصب في قالب من القوالب الموضوعة في مكانها الصحيح. والتأليف على شبكة الحاسوب أو منسق الكلمات يضع أنماطا إلكترونية (حروفا) مبرمجة من قبل على شاشة الحاسوب أما الطباعة باستعمال الأحرف المعدنية أي الأحرف المسبوكة القوالب وهي الطريقة الأقدم، التي لا تزال تستعمل استعمالا واسعا فتدعو إلى تثبيت الأحرف في موضع ثابت بشكل مطلق في الطوق الحديدي، وشد الطوق بقوة إلى مكبس، مثبتا بملزم أسفل مقوى التحضير [2]، وضغط الأحرف المعدة للطبع ضمن الطوق ضغطا شديدا إلى سطح ورق الطبع المتصل بنحاسة آلة الطباعة.

وليس معظم القراء بالطبع على وعي بكل هذه الحركة التي أنتجت النص المطبوع الماثل أمام أعينهم. ومع ذلك فإن القراء يلتقطون من مظهر النص المطبوع إحساسا بالكلمة في الفراغ يختلف تمام الاختلاف عن الإحساس الذي توصله الكتابة. ذلك أن النصوص المطبوعة تبدو من صنع الآلة وهي كذلك في الواقع. فالتحكم الكتابي في الفراغ يميل إلى أن يكون زخرفيا، مغالى فيه، كما في فن الخط. أما التحكم الطباعي فإنه في العادة أكثر إبهارا بترتيبه وحتميته، فالسطور تامة الانتظام، ومنسقة جميعا حتى نهاياتها على الجانب الأيمن (الأيسر في حالة العربية)، وكل شيء يبدو متساويا من الناحية المرئية، ودون عون من الأدلة أو الهوامش المسطرة التي نجدها دائما في المخطوطات. إن هذا عالم ثابت من الحقائق الباردة، اللا إنسانية. وعبارة «هذا هو حال الدنيا «That‘s the way it is» التي هي التوقيع التلفزيوني لوالت ركرونكايت تأتي من عالم الطباعة الذي ترتكز عليه

الشفاهية الثانوية للتليفزيون (أونج 1971، ص 284- 303).

وعلى وجه العموم، تكون النصوص المطبوعة أسهل كثيرا للقراءة من النصوص المخطوطة، والتأثيرات الناتجة عن السهولة العظيمة في قراءة المطبوع هائلة. وتؤدي هذه السهولة في النهاية إلى قراءة سريعة، صامتة. وكذا تؤدي هذه القراءة إلى علاقة مختلفة بين القارئ وصوت المؤلف في النص، وتدعو إلى أساليب مختلفة في الكتابة. وتتطلب الطباعة كثيرا من الأشخاص، بالإضافة إلى المؤلف، في عملية الإنتاج، الناشرين، والوكلاء الأدبيين، وقراء الناشرين، ومحرري النصوص وغيرهم. وكثيرا ما يستدعي هذا النوع من الكتابة، قبل قيام مثل هؤلاء الأشخاص بفحص الكتابة لأجل الطبع أو بعد ذلك، مراجعات مجهدة من قبل المؤلف، وعلى درجة من الضخامة لا تكاد تعرف في ثقافة المخطوطات. وقليلة هي أعمال النثر المطولة في مثل هذه الثقافة، التي يمكن أن تثبت للفحص التحريري، مثل الأعمال الأصيلة اليوم، فهي لم توضع للاستيعاب السريع من فوق صفحة مطبوعة. كذلك فإن ثقافة المخطوطات تتوجه نحو منتجها، لأن كل نسخة من العمل تمثل وقتا عظيما أنفقه الناسخ الفرد. ومخطوطات العصور الوسطى كثيرة الاختصارات، وهي اختصارات تكون في صالح الناسخ على حساب القارئ. أما الطباعة فتتوجه نحو مستهلكها، لأن إنتاج الناسخ المتفرق لا يحتاج إلى وقت كثير، فعدة ساعات تنفق في إنتاج نص أكثر قابلية للقراءة سوف تحسن على الفور آلافا فوق آلاف من النسخ. ومازالت تأثيرات الطباعة على الفكر والأسلوب في حاجة إلى أن تدرس دراسة وافية وتنشر دورية اللغة المرئية-Visible Lan guage (التي كانت تسمى دورية البحث الطباعي Journal of Typographic research مقالات كثيرة تلبي جزءا من هذه الحاجة إلى مثل هذه الدراسة.

الفراغ والمعنى

كانت الكتابة قد أعادت تشكيل الكلمة المنطوقة، شفاهية الأصل، فوضعتها في الفراغ المرئي، أما الطباعة فقد رسخت الكلمة في هذا الفراغ على نحو أكثر حسما. ويمكن معاينة هذا في تطورات بعينها مثل القوائم، خاصة الفهارس الأبجدية، وفي استخدام الكلمات (بدلا من العلامات

التصويرية) للبطاقات التعريفية، وفي استخدام الرسوم المطبوعة من شتى الأنواع لنقل المعلومات، وفي استخدام الفراغ المطبعي المجرد ليتفاعل هندسيا مع الكلمات المطبوعة في خط من التطور يمتد من الراموسية [3] إلى الشعر المجسد (الذي يقوم فيه الشكل المرئي للقصيدة بدور أساس في نقل المعنى) [4] والى جدال ديريدا مع ألفاظ النص الـ (مطبوع عادة، وليس مجرد المكتوب) ومعانيه.

١ - الفهارس

تبدأ القوائم بالكتابة. وقد ناقش جودي، 1977 ص 74- 111) استخدام القوائم في الخط الأجاريتي في الحقبة المقاربة لعام 1300 ق.م وفي خطوط مبكرة أخرى. وهو يلاحظ (1977، ص 87- 88) أن المعلومات في القوائم مستخلصة من الموقف الاجتماعي الذي كانت قد وجدت فيه «سخال سمان»، «نعاج راعية للعشب»، الخ، دون أي تحديد أبعد)، ومجردة من السياق اللغوي (في القول الشفاهي لا تكون الأسماء [بالمعنى النحوي] طليقة عادة كما في القوائم، بل مثبتة في الجمل: فنادرا ما نسمع إلقاء شفاهيا مكونا من خيط من الأسماء-إلا إذا كانت مقروءة من قائمة مكتوبة أو مطبوعة). وبهذا المعنى، لا يكون للقوائم من حيث هي كذلك «مقابل شفاهي» (1977، ص 86-87)، برغم أن الكلمات المكتوبة ترن بالطبع في الأذن الداخلية لتسلم معانيها. ويلاحظ جودي كذلك الطريقة المربكة العشوائية التي يستعمل فيها الفراغ في صنع هذه القوائم، مع فواصل للكلمات تفصل المواد من الأرقام، والسطور المسطرة والسطور المحشورة حشرا، والسطور تجاوز طولها الطول المعتاد. وبالإضافة إلى القوائم الإدارية، يناقش جودي كذلك قوائم الأحداث، وقوائم المفردات (ترد الكلمات في ترتيبات متنوعة، مرتبة غالبا حسب المعنى، فمثلا: الآلهة، ثم أقارب الآلهة، وبعدهم خدام الآلهة)، كما يناقش علم أصول الكلمات المصرية وأشكالها Egyptian onomastica أو قوائم الأسماء، التي كانت غالبا ما تحفظ من أجل إلقائها شفاهيا. وكانت ثقافة المخطوطات عالية الشفاهية لا تزال تشعر بأن امتلاك سلاسل مكتوبة من الأشياء، جاهزة للاستعادة الشفاهية، كان في ذاته مفيدا فكريا (كان لدى المعلمين في الغرب حتى وقت قريب الشعور نفسه، ومن المحتمل أن يكون الأمر

كذلك لدى معظم المعلمين في أنحاء العالم. إن الكتابة هنا-مرة أخرى-تخدم الشفاهية.

وتبين أمثلة جودي العملية الحاذقة نسبيا، التي يتم فيها تناول المادة اللفظية في الثقافات الكتابية من أجل جعلها أكثر قابلية للاستعادة الفورية من خلال بنيتها الفراغية. ونحن نجد أن القوائم تصف أسماء الأشياء المتشابهة في الفراغ المرئي المادي نفسه. أما الطباعة فتطور استخداما أبعد حذقا للفراغ، وذلك لصالح البنية المرئية، ومن أجل الاستعادة الفعالة للمادة.

أما الفهارس فهي تطور بالغ الأهمية هنا. ذلك أن الفهارس الأبجدية تدل بشكل مدهش على تحرير الكلمات من الخطاب وتثبيتها في الفراغ الطباعي. والمخطوطات يمكن أن تفهرس أبجديا، ولكن يندر أن تكون كذلك (دالي 1967، ص 81- 90، كلانشي 1979، ص 28-29 , 85) ولما كان أي مخطوطين من عمل ما، حتى لو كتبا من إملاء واحد يكاد يمتنع خروجهما متطابقين صفحة صفحة فسوف يتطلب كل مخطوط فهرسا منفصلا. وبذاك تكون الفهرسة عملا جديرا بالجهد المبذول فيه، وتكون الاستعادة السمعية من خلال الحفظ بالذاكرة أكثر اقتصادا، برغم أنها ليست تامة. وقد كانت العلامات التصويرية المستخدمة للاهتداء إلى مواضع بعينها في النص المخطوط مفضلة على الفهارس الأبجدية. وكان من العلامات المفضلة علامة الـ «فقرة»، التي كانت تعني أساسا هذه العلامة، وليس فقرة واحدة في الكلام المتصل على الإطلاق. وإذا ما وضعت الفهارس الأبجدية فإنها كانت نادرة، وفجة في كثير من الأحيان وغير مفهومة بشكل عام، حتى في أوروبا القرن الثالث عشر، حين كان الفهرس المصنوع من أجل مخطوط بعينه يلحق أحيانا دون تغيير في أرقام الصفحات بذيل مخطوط آخر ذي ترقيم مختلف (كلانشي 1979، ص 144). ومن الواضح أن الفهارس قد قيمت في بعض الأوقات من أجل جمالها وصنعتها أكثر من فائدتها العملية. وفي سنة 1286 كان في استطاعة مصنف من جنوة أن يزهو بالكشاف الأبجدي الذي صنفه، لا بسبب براعته الشخصية، بل لـ «نعمة الله التي أعانتني» على حد تعبيره (دالي 1967، ص 73). وكانت الفهرسة على مدى حقبة طويلة تتم حسب الحرف الأول فقط أو حسب الصوت الأول، فكلمة Halyzones مثلا

وضعت تحت حرف الـ a في عمل باللاتينية نشر في روما في وقت ليس ببعيد (1506) وذلك لأن اللاتينية والإيطالية كما يتكلمهما الإيطاليون تسقطان حرف الـ «h» من اللفظ. هذه المسألة مناقشة في أونج 1977، ص 169-172). وهنا يبدو أن الاستعادة المرئية نفسها تعمل بصورة سمعية. ويورد عمل ايونيس رافيسوس تكستور Specimen epithetorum (باريس 1518)، مادة Apollo قبل كل المواد الأخرى تحت حرف a، لأن تكستور يرى أنه ينبغي، في عمل مهتم بالشعر، أن يعطي إله الشعر الرتبة العليا. ومن الواضح أنه حتى في فهرس أبجدي مطبوع، لم تكن الاستعادة المرئية تعطي أولوية مطلقة. لقد كان العالم الشفاهي، المشخص، لا يزال قادرا على إلغاء التعامل مع الكلمات بوصفها أشياء.

وتعد الفهارس الأبجدية حقا مفترق طرق بين الثقافات التي تعتمد على السمع وتلك التي تعتمد على البصر. وكلمة «فهرست» index اختصار للأصل «فهرست الأماكن» index locorum، أو فهرست الأماكن العامة» Index locorum communium. وقد أمدتنا البلاغة بـ «الأماكن» loci المتنوعة-الرؤوس (2*) بلغة اليوم التي يمكن أن نجد تحتها أفكارا مختلفة، أو عناوين مثل السبب، والنتيجة، والأشباه، والنظائر، وهلم جرا. وكان المفهرس منذ 400 سنة خلت عندما يأتي إلى النص بهذه البنية الصيغية، القائمة على الشفاهية، يلاحظ ببساطة على أي صفحات في النص يكون «مكان» locus آخر مستغل، مدرجا هناك المكان والصفحات المتعلقة به في فهرس الأماكن index locorum. فالأماكن loci كانت تفهم أساسا، وعلى نحو مبهم، على أنها «أماكن» في العقل، حيث كانت الأفكار تختزن. أما في الكتاب المطبوع فقد أصبحت هذه «الأماكن» النفسية المبهمة تحتل مكانا ماديا ومرئيا. وهكذا كان هناك عالم عقلي جديد في سبيله إلى التشكل، والانتظام في الفراغ.

وفي هذا العالم الجديد، كان الكتاب أقل شبها بالقول وأشد شبها بالشيء وقد حافظت ثقافة المخطوطات على الشعور تجاه الكتاب بوصفه نوعا من القول، أو حادثا في مجرى الحديث أكثر منه بصفته شيئا. وبما أن الكتاب الذي ينتمي إلى ثقافة تسبق عصر الطباعة، أي ثقافة المخطوطات، كثيرا ما كان يفتقر إلى صفحات العنوان أو العناوين فقد كان يدرج عادة في الكشاف من خلال مستهله، أو الكلمات الأولى من نصه (فالإشارة إلى

صلاة الرب بوصفها صلاة «أبانا» تعد إشارة إليها من خلال بدايتها، وهي تشير بوضوح إلى قدر من الشفاهية ولا يزال باقيا في النص). أما الطباعة فتأتي معها بصفحات العنوان كما رأينا، فهذه الصفحات هي بمثابة بطاقات تعريفية. إنها تشير إلى الشعور بأن الكتاب شيء، وكثيرا ما كانت مخطوطات العصور الوسطى الغربية تقدم بدلا من صفحة العنوان النص الرئيسي مصحوبا بملاحظة إلى القارئ، على نحو ما يمكن لشخص ما أن يبدأ حديثه بملاحظة يوجهها إلى شخص آخر، مثل: «إليك، أيها القارئ العزيز، كتابا كتبه فلان الفلاني حول...). إن التراث الشفاهي فعال هنا، وذلك لأن العنوان الشبيه بالبطاقة في حد ذاته ليس عمليا في الثقافات الشفاهية، على الرغم من أن هذه الثقافات لديها بالطبع طرقها الخاصة للإشارة إلى القصص أو أشكال التعبير الشفاهية التقليدية الأخرى (مثل حروب طروادة أو قصص الموبندو وغيرها). لكن من المستبعد جدا أن هومروس كان يبدأ بإلقاء أجزاء من الإلياذة بأن يعلن: الإلياذة».

2- الكتب والمحتويات والبطاقات التعريفية

عندما استوعبت الطباعة استيعابا حسنا تولد الشعور بأن الكتاب شيء يحتوي على معلومات علمية أو أدبية أو غيرها، اكثر من كونه قولا مسجلا، على نحو ما كان ينظر إليه في مرحلة مبكرة (أونج 1958 ب، ص 313). فكل نسخة مفردة من كتاب مطبوع أصبحت تعد من الناحية المادية، شأنها شأن أية نسخة أخرى في الطبعة نفسها، شيئا طبق الأصل، على غير ما كانت عليه الكتب المخطوطة، حتى عندما كانت تقدم النص نفسه. والآن، مع الطباعة، لم تعد أي نسختين من الكتاب نفسه تقولان الشيء نفسه فقط بل هما نسختان متطابقتان، وقد دعا هذا الموقف إلى استخدام البطاقات التعريفية. ولأن الكتاب المطبوع جسم مادي من حروف، فقد أخذ بصورة طبيعية بطاقة تعريفية من حروف، هي صفحة العنوان (وهذا شيء جد مع الطباعة-شتاينبرج 1974، ص 145-148). لكن كانت النزعة الأيقونية لا تزال قوية في الوقت نفسه، كما نرى في صفحات العنوان المنقوشة شعارات رمزية، وهو التقليد الذي لم ينقطع حتى ستينات القرن السابع عشر والذي ملئت فيه الصفحات بالأشكال الأليغورية وغيرها من الرسوم غير اللفظية.

3- سطح ذو معنى

وقد نبه إيفينز (1953، ص 31) إلى أن الصور المطبوعة لم تكن تستخدم بشكل منتظم لنقل معلومات إلا بعد اختراع حروف الطباعة المتحركة في أواسط القرن الخامس عشر رغم أن فن طباعة الرسوم من أسطح منقوشة متنوعة كان معروفا منذ قرون خلت وكما أوضح إيفينز (1953، ص 14-16، 40-45) فإن الرسوم الفنية المصنوعة باليد في المخطوطات سرعان ما تدهورت، لأن الفنيين المهرة أنفسهم لم يكونوا يفطنون إلى مغزى الصورة الإيضاحية التي كانوا ينسخونها إذا لم يكن يشرف عليهم خبير في المجال الذي تشير إليه الصورة، وإلا فإن غصينا من نبات النَّفَل الأبيض منسوخا على أيدي سلسلة متوالية من الفنيين الذين لم يألفوا هذا النبات سوف ينتهي الأمر به إلى أن يشبه غصينا من نبات الهليون. أما الصور المطبوعة فكان يمكنها أن تحل هذه المشكلة في ثقافة المخطوطات، أن عمل الصور كان يجري منذ قرون بقصد الزخرفة وكان القيام بعمل قالب طباعة مناسب يصور نبات النَّفل الأبيض أمرا مفيدا قبل اختراع حروف الطباعة بوقت طويل، إذ كان سيعطينا تماما ما كنا في حاجة إليه، أي «عبارة مرئية[3*] قابلة للتكرار كما هي على وجه الدقة» لكن إنتاج المخطوطات لم يكن مناسبا لمثل هذه الصناعة لأن المخطوطات كانت تنتج باليد، وليس من أجزاء سابقة الوجود. أما الصور المطبوعة فكانت مناسبة، فالنص اللفظي كان ينتج من أجزاء سابقة الوجود، وكذا كانت الصور المطبوعة، كما أصبح في استطاعة المطبعة أن تطبع «عبارة مرئية قابلة للتكرار كما هي على وجه الدقة»، بالسهولة نفسها التي تطبع بها صفحة منضدة داخل طوق الطباعة.

وقد كان ظهور العلم الحديث إحدى نتائج العبارة المرئية القابلة للتكرار كما هي على وجه الدقة. والملاحظة الدقيقة لا تبدأ مع العلم الحديث، فعلى مدى العصور كانت الملاحظة الدقيقة دائما جوهرية من أجل البقاء بين الصيادين والحرفيين من شتى الأنواع على سبيل المثال. أما ما يميز العلم الحديث فهو تضافر الملاحظة الدقيقة والتعبير اللفظي الدقيق؛ ذلك التضافر الذي ينتج لنا أوصافا دقيقة في كلماتها لأشياء، ولعمليات معقدة تتم ملاحظتها بعناية. وقد ساعد على إجراء هذه الأوصاف الدقيقة في كلماتها إمكان توافر الصور الفنية، المصنوعة بعناية (من الخشب المنقوش

أولا، ثم من لوحات معدنية نقشت بدقة وبتفصيل أشد). لقد عززت الصور الفنية والتعبير اللفظي الفني كل منهما الآخر، وكان العالم العقلي المفرد في اعتماده على المرئيات الناتج عن هذا، جديدا تماما. فالكتاب القدماء وكتاب العصور الوسطى كانوا عاجزين عن إنتاج أوصاف دقيقة الكلمات لأشياء معقدة، مقاربة للأوصاف التي ظهرت بعد الطباعة والتي نضجت حقا بشكل أساسي مع عصر الرومانسية، أي عصر الثورة الصناعية. أما التعبير اللفظي الشفاهي والتعبير ذو البقايا الشفاهية فيوجه انتباهه إلى الفعل، وليس إلى المظهر المرئي للأشياء أو المناظر أو الأشخاص (فريتشي 1981، ص 65-66؛ قارن بهافلوك 1963، ص 61-96). ورسالة فيتروفيوس[5] (Vitruvus) عن فن العمارة مشهورة بغموضها ولم تكن ضروب الدقة التي كان يسعى إلى تحقيقها التقليد البلاغي ذو القدم الراسخة من النوع الصوتي-البصري. وتشير أيزنشتين (1979، ص 64) إلى مدى الصعوبة التي نلقاها اليوم في تخيل الثقافات المبكرة التي لم ير فيها إلا عدد قليل جدا من الناس صورا مادية دقيقة للأشياء من حولهم.

ولم يؤثر العالم العقلي الجديد الذي أتاحه لنا كل من العبارة المرئية القابلة للتكرار الدقيق والوصف اللفظي الدقيق المتراسل معها للواقع المادي، على العلم فحسب، بل على الأدب كذلك. ولم ينتج نثر كتب قبل المرحلة الرومانسية وصفا دقيقا مفصلا لمنظر طبيعي مثل ذلك الذي نجده في مذكرات جيرارد مانلي هوبكنز (1937)، كما لم يكتب شعر قبل الفترة الرومانسية فيه ما في وصف هوبكنز [6] للجدول الساقط في قصيدته المسماة Inversnaid من اهتمام دقيق بتفاصيل الظواهر الطبيعية. لقد نجم هذا النوع من الشعر عن عالم الطباعة مثلما نجم علم الأحياء التطوري عند داروين وعلم الفيزياء عند مايكلسن عن ذلك العالم.

4- الفراغ الطباعي

لقد اتخذ الفراغ نفسه على الصفحة المطبوعة-«الفراغ الأبيض» كما يسمى-دلالة مهمة تقود مباشرة إلى العالم الحديث وما بعده، لأن السطح المرئي كان قد أصبح مشحونا بمعنى مفروض، ولأن الطباعة لم تكن تتحكم فيما كانت الكلمات توضع لتشكل منه نصا فحسب، بل كذلك في الموقع

الدقيق للكلمات على الصفحة، وعلاقتها الفراغية إحداها بالأخرى، ويمكن للقوائم والرسوم البيانية في المخطوطات، التي يناقشها جودي (1977، ص 74- 111)، أن تحل الكلمات في علاقات فراغية معينة فيما بينها، لكن إذا كانت العلاقات الفراغية معقدة بدرجة فائقة، فإن التعقيدات لن تصمد لنزوات الناسخين التالين. هذا في حين أن الطباعة تستطيع أن تنتج بدقة متناهية وبأي كمية قوائم ورسوما بيانية لا حدود لتعقيدها. وقد ظهرت في وقت مبكر من عصر الطباعة، رسوم بيانية شديدة التعقيد في تدريس المواد الأكاديمية (أونج 1958 ب، ص 80, 81, 202، إلخ).

ولا يؤثر الفراغ الطباعي على الخيال العلمي والفلسفي فحسب، بل يؤثر كذلك على الخيال الأدبي، على نحو يكشف عن بعض الطرق الشائكة التي يتبدى بها الفراغ الطباعي للنفس. ويستغل جورج هربرت الفراغ الطباعي لإنتاج المعنى في قصيدتيه «أجنحة الفصح» و«الهيكل»، حيث تعطي السطور، المتباينة في الطول القصيدتين هيئة مرئية توحي بالأجنحة والهيكل على التوالي. وفي المخطوطات، لا يصبح هذا النوع من البنية المرئية قابلا للنمو إلا بشكل هامشي. ويستعمل لورانس ستيرن في ترسترام شاندي (1760-1767)، الفراغ الطباعي بصورة غريبة محسوبة، مضمنا في كتابه صفحات بيضاء، ليؤكد عدم رغبته في معالجة موضوع ما، وليدعو القارئ إلى أن يملأ هذا الفراغ. إن الفراغ هنا هو المقابل للصمت. وفيما بعد بوقت طويل، وبدرجة أعظم من الصقل، يصمم ستيفان مالارميه قصيدته «ضربة النرد» بحيث تكون مجموعة متنوعة من أبناط الحروف وأحجامها، وتكون السطور مبعثرة بحساب على عرض الصفحات وطولها في نوع من السقوط الحر المحكوم بالمصادفة التي تنشأ عن ضربة النرد (وقد استنسخ برونز 1974، ص 115- 138 هذه القصيدة وناقشها). وهدف مالارميه المعلن هو «تجنب السرد»، و«توزيع» قراءة القصيدة «على مسافات» بحيث تكون الصفحة، بفراغاتها الطباعية، وليس السطور وحدها، هي وحدة الشعر. وتفك قصيدة إي. إي. كمنغز غير المعنونة رقم 276 (1968) عن الجُنْدُب [وهو جراد صغير يعرف بالقبوط] كلمات نصها وتبعثرها بشكل غيرمنتظم على الصفحة حتى تلتقي الحروف معا في الكلمة النهائية «الجندب» grasshopper-وكل هذا للإيحاء بنطنطة الجندب وطيرانه الذي يخطف البصر

إلى أن يستجمع نفسه في النهاية باستقامة ليحط على نصل ورقة العشب أمامنا. إن الفراغ الأبيض يتكامل مع قصيدة كمنغز تكاملا تصبح معه قراءة القصيدة بصوت عال أمرا محالا. وصحيح أن على الأصوات التي تستدعيها الحروف أن تكون حاضرة في الخيال، إلا أن حضورها ليس حضورا سمعيا؛ وذلك لأنه يتفاعل مع الفراغ المدرك مرئيا وحركيا من حولها.

ويصل الشعر المجسد (سولت 1970) بطريقة خاصة إلى ذروة تفاعل الكلمات المنطوقة والفراغ الطباعي. فهو يقدم مشاهد مرئية معقدة بشكل حاد أو غير معقدة تعقيدا حادا للحروف أو الكلمات أو هما معا، التي يمكن أن ينظر إلى بعضها دون قراءتها بصوت عال على الإطلاق، ولكن لا يمكن امتلاك أي منها دون شيء من الوعي بالصوت اللفظي. وحتى عندما لا تكون قراءة الشعر المجسد ممكنة على الإطلاق فإنه يظل أكثر من مجرد صورة. إن الشعر المجسد نوع أدبي ثانوي، كثيرا ما يعتمد على الحيلة لجذب الأنظار فحسب-وهذه حقيقة تجعل من الضروري تماما شرح الحافز إلى إنتاجه.

وقد أشار هارتمان (1981، ص 35) إلى صلة تصل بين الشعر المجسد وجدال جاك ديريدا المتصل مع ألفاظ النص ومعانيه. وهذه الصلة حقيقية، وتستحق اهتماما أكبر. إذ إن الشعر المجسد يتعامل مع جدلية الكلمة المحبوسة في الفراغ في مقابل الكلمة الشفاهية المنطوقة، التي لا يمكن أبدا حبسها في الفراغ الطباعي كل نص text هو ذريعة pretext)، بمعنى أنه يتعامل مع الحدود المطلقة للنصية التي تكشف بشكل يتصف بالمفارقة حدود الكلمة المنطوقة التي هي جزء من طبيعتها. وهذه هي منطقة ديريدا، برغم أنه يتحرك فوقها بخطواته المحسوبة. فليس الشعر المجسد نتاجا للكتابة بل لفن الطباعة، كما رأينا. والتفكيكية مربوطة بفن الطباعة أكثر من ارتباطها بالكتابة فقط على نحو ما يبدو أن أنصارها يفترضون.

تأثيرات أخرى للطباعة

ويستطيع المرء أن يضيف بلا حدود تأثيرات مباشرة، بوجه أو بآخر، مارستها الطباعة على النظام العقلي للغرب أو على «عقليته» فلقد أزاحت

الطباعة في النهاية الفن القديم للبلاغة (القائمة على الشفاهية) من مركز التعليم الأكاديمي. كذلك شجعت على قياس المعرفة على نطاق واسع ومكنت من ذلك، سواء من خلال استخدام التحليل الرياضي أو من خلال استخدام الرسوم البيانية أو الجداول التوضيحية. فالطباعة في النهاية قللت من جاذبية النزعة الأيقونية في تناول المعرفة، بالرغم من حقيقة أن العصور المبكرة للطباعة ساعدت على تداول الصور الإيضاحية الأيقونية على نحو لم تصل إليه من قبل. ذلك أن الأشكال الآيقونية مماثلة للشخصيات «الرصينة» أو النمطية في الخطاب الشفاهي، كما أنها مرتبطة بالبلاغة وفنون الذاكرة التي يحتاج إليها التناول الشفاهي للمعرفة (يتس 1966).

لقد أنتجت الطباعة معاجم شاملة، وعززت الرغبة في تشريع ما هو «صحيح» في اللغة. وقد نمت هذه الرغبة في جزء كبير منها من إحساس باللغة نشأ من دراسة اللاتينية العالية. فاللغات العالية تحول فكرة اللغة إلى نص، جاعلة إياها تبدو في صميمها شيئا مكتوبا. والطباعة تشجع على الإحساس باللغة باعتبارها نصية جوهريا. فالنص في شكله النموذجي الأكمل هو النص المطبوع وليس المكتوب.

وقد أسست الطباعة المناخ الذي نصت فيه المعاجم. ومنذ القرن الثامن عشر، الذي تعود إليه أصول المعاجم الإنجليزية، حتى العقود القليلة الماضية، اتفقت هذه المعاجم فيما بينها على الاعتداد بالكتاب الذين كتبوا نصوصا للطباعة (وليسوا كلهم نموذجا معياريا للغة. أما لغة الآخرين فقد اعتبرت فاسدة إذ انحرفت عن هذه اللغة الطباعية. وكان معجم وبستر الدولي الجديد الثالث (1961) أولا عمل معجمي يخالف هذا العرف الطباعي القديم تمام المخالفة، ويقتبس من أشخاص لا يكتبون للطباعة، وبطبيعة الحال فإن كثيرا من الأشخاص الذين نشأوا في أحضان الأيديولوجية القديمة، شطبوا على الفور هذا الإنجاز المعجمي الرائع (دايكما 1963) ووصفوه بأنه خيانة للغة «الحقيقية» أو «النقية».

كذلك كانت الطباعة عاملا رئيسا في تطور الإحساس بالخصوصية الشخصية التي تعد من علامات المجتمع الحديث. فقد أنتجت الطباعة كتبا أصغر وأخف حملا من تلك الشائعة في ثقافة المخطوطات، فأحدثت تهيئة نفسية للقراءة المنفردة في ركن هادئ، وللقراءة الصامتة على نحو

كامل في نهاية المطاف. أما في ثقافة المخطوطات، ومن ثم في ثقافة الطباعة المبكرة، فكانت القراءة تميل إلى أن تكون نشاطا اجتماعيا، حيث يقرأ شخص واحد لمجموعة من الآخرين، وعلى نحو ما أشار شتاينر (1967، ص 383)، تتطلب القراءة الخاصة بيتا فسيحا بدرجة كافية لتوفير العزلة والهدوء (يعي مدرسو الأطفال القادمين من مناطق الفقر اليوم بصورة حادة أن السبب الرئيسي لتدني مستوى هؤلاء الأطفال هو أنه ليس ثمة مكان في البيت المزدحم يمكن أن يدرس فيه الولد أو البنت بفعالية).

لقد خلقت الطباعة إحساسا جديدا بالملكية الخاصة للكلمات. فالأشخاص في الثقافة الشفاهية الأولية يمكن أن يحسوا بحقوق الملكية لقصيدة ما، غير أن مثل هذا الإحساس نادر، ويضعف منه عادة المشاركة العامة في التراث الأدبي، والصيغ، والموضوعات التي يمتح منها كل فرد. أما مع الكتابة، فيبدأ الشعور بالاستياء من سرعة النصوص في التصاعد. ويستخدم الشاعر اللاتيني القديم مارشال (ج 1، 53، 9) كلمة plagiarius، أي معذب؛ ناهب؛ جائر دلالة على الشخص الذي يستولي على كتابة شخص آخر. ولكن ليس هناك كلمة لاتينية خاصة بالمعنى الخاص بسارق النصوص أو سرقتها. ذلك أن التقليد الشفاهي المألوف كان لا يزال قويا. لكن في الأيام المبكرة جدا للطباعة فإنه كثيرا ما كان يتم الحصول على مرسوم ملكي أو امتياز privilegium يحول دون إعادة طبع كتاب مطبوع من قبل آخرين فيما عدا الناشر الأصلي. وقد حصل ريتشارد بينسون على مثل هذا المرسوم سنة 1518 من هنري الثامن. وفي عام 1557 تأسست شركة الوراقين المساهمة في لندن لتشرف على حقوق المؤلفين والطابعين أو الناشرين الطابعين، وبحلول القرن الثامن عشر كانت قوانين حقوق الطبع المحفوظة الحديثة آخذة في التطور في أوروبا الغربية. لقد حول فن الطباعة الكلمة إلى سلعة. أما العالم الشفاهي الجماعي القديم فقد انشق إلى ملكيات يزعم أصحابها ملكيتها سرا. وقد أدت الطباعة خدمة طيبة لحركة الوعي الإنساني تجاه الفردية المتعاظمة. وبطبيعة الحال، لم تكن الكلمات ملكية خاصة تماما؛ بل كانت لا تزال ملكية جماعية بدرجة ما. وقد كررت الكتب المطبوعة بعضها بعضا شاءت أم أبت. وفي مستهل العصر الإلكتروني، واجه جويس مخاوف التأثر بقوة، فأخذ على عاتقه في «عولس» و«مأتم

فينيجن» أن يقلد كل الناس عن قصد.

لقد شجعت الطباعة، بإزاحة الكلمات من عالم الصوت حيث نشأت في البداية في تبادل إنساني نشط، وبإحالتها بشكل قاطع إلى سطح مرئي، واستغلال هذا الفراغ المرئي من أجل السيطرة على المعرفة، شجعت البشر على التفكير في قدراتهم الداخلية الخاصة، الواعية وغير الواعية، باعتبارها أشبه بالأشياء، وغير شخصية ومحايدة من الناحية الدينية. وحفزت الطباعة العقل لإحساس بأن ممتلكاته موجودة في نوع من الفراغ العقلي الخامد.

الطباعة والاكتمال: التناص

تشجع الطباعة على الإحساس بالاكتمال، وهو الإحساس بأن ما هو قائم في نص ما قد استوفى الغاية؛ قد وصل إلى حالة من الكمال. وهذا الإحساس يؤثر على الإبداعات الأدبية كما يؤثر على العمل التحليلي، فلسفيا كان أو علميا.

وقبل الطباعة، شجعت الكتابة نفسها على بعض الإحساس بالاكتمال العقلي. فمن خلال عزلة الفكر على سطح مكتوب، وجعله منفصلا عن أي محاور، وجعل القول بهذا المعنى مستقلا بذاته وغير عابئ بأن يتعرض للهجوم من أحد، تقدم الكتابة القول والفكر خالصين من أي شيء آخر، وقائمين بذاتيهما، وكاملين. وبالطريقة ذاتها تقوم الطباعة بإحلال القول والفكر على سطح لا يرتبط بأي شيء آخر، لكنه يذهب كذلك إلى أبعد من هذا ليوحي بالاستقلال الذاتي. فالطباعة تحصر الفكر في آلاف من النسخ للعمل الواحد، وتتمتع بالثبات نفسه المرئي والمادي، على نحو دقيق. ويمكن للتطابق اللفظي للطبعة نفسها أن يختبر دون اللجوء إلى الصوت على الإطلاق بل بمجرد النظر؛ إذ يستطيع جهاز هنمن(* 4)لمقارنة النصوص أن يطابق أي صفحتين متماثلتين من نسختين مختلفتين من النص نفسه وأن يشير للناظر إلى وجود الاختلافات بواسطة ضوء غمّاز.

ومن المفترض أن يمثل النص المطبوع كلمات مؤلف ما في شكل أخير أو «نهائي». وذلك لأن الطباعة لا تستريح إلا مع النهائية. وعندما يغلق طوق حروف المتن، أي يثبت أو تصنع صفيحة حجرية ضوئية وتطبع الورقة، عندئذ لا يقبل النص تغييرا (كشطا أو إضافة) في يسر كما يحدث في

النصوص المكتوبة. وفي المقابل، كانت المخطوطات، بحواشيها أو هوامشها (التي غالبا ما كانت تضاف إلى النص في نسخ تالية) في حوار مستمر مع العالم خارج حدودها. لقد ظلت قريبة لمبدأ «خذ وهات» المعروف في التعبير الشفاهي. وقراء المخطوطات أقل عزلة عن المؤلف؛ أقل غيابا عن الكتاب الذين يكتبون للطباعة ذلك أن الإحساس بالاكتمال الذي أكدته الطباعة يكون في بعض الأحيان إحساسا ماديا بشكل جسيم.

فصفحات الجريدة تكون عادة مملوءة بصورة تامة-وهناك أنواع من المادة المطبوعة تسمى «حشوا» وتكون سطورها متساوية الطول تماما، فالطباعة تتحمل عدم الكمال المادي، ويمكنها بشكل خفي غير مقصود، ولكن بصدق تام، إدراك أن المادة التي يتعامل معها النص لها ما للنص من كمال وتماسك.

وتساعد الطباعة على إيجاد أشكال مغلقة بصورة أكثر إحكاما لفن القول، وبخاصة في السرد. وإلى أن جاء عصر الطباعة، كان الفن الوحيد الذي يحمل خطا قصصيا طوليا ذا حبكة مطولة هو فن الدراما، الذي كانت الكتابة تتحكم فيه منذ العصر القديم، فكانت تراجيديات يوروبيديس نصوصا مؤلفة كتابة ثم محفوظة حرفيا بالذاكرة كي تقدم شفاهة. لكن الحبكة المحكمة أخذت مع ظهور الطباعة بالظهور في الروايات الطويلة، بدءا من زمن جين أوستن فصاعدا، حتى وصلت إلى ذروتها في الرواية البوليسية. وسوف نناقش هذه الأشكال في الفصل القادم.

وفي النظرية الأدبية، أدت الطباعة في النهاية إلى ظهور الشكلانية والنقد الجديد، باقتناعهما العميق بأن كل عمل ينتمي إلى فن القول هو مغلق في عالم خاص به، أي أنه «أيقونة لفظية»[(5*)]، ومما له دلالته أن الأيقونة شيء يرى ولا يسمع. أما ثقافة المخطوطات فكانت تحس أن أعمال فن القول أقرب من العالم الشفاهي، ولم تفصل الشعر عن البلاغة فصلا حاسما، وسوف نتحدث بأكثر من هذا عن الشكلانية والنقد الجديد في الفصل القادم.

وفي الأخير تؤدي الطباعة إلى المسألة الحديثة الخاصة بالتناص، التي تشغل المشتغلين بالنقد والفلسفة الظواهرية هذه الأيام (هوكس 1977، ص 144). والتناص يشير إلى حقيقة أدبية ونفسية معروفة للجميع، وهي أنه لا

يمكن إبداع نص من مجرد خبرة عاشها المبدع. فالمؤلف الروائي إنما يكتب الرواية لأن هذا النوع من التنظيم النصي للخبرة مألوف لديه.

وقد اعتبرت ثقافة المخطوطات التناص أمرا مسلما به. وبما أنها لا تزال ملتصقة بالتقليد المألوف للعالم الشفاهي القديم فقد عمدت إلى إبداع نصوص من خلال نصوص أخرى، فاستعانت وحورت وأخذت بنصيب من الصيغ والموضوعات الشائعة الشفاهية الأصل، وإن كانت قد أدخلتها في مزيج من الأشكال الأدبية الجديدة التي يتعذر وجودها دون الكتابة. أما ثقافة الطباعة فلها من نفسها توجه عقلي مختلف. فهي تميل إلى الإحساس بأن العمل الأدبي «مغلق»، منفصل عن الأعمال الأخرى، ويشكل وحدة بذاته. كذلك تمخضت ثقافة الطباعة عن الأفكار الرومانسية الخاصة بـ «الأصالة» و«الإبداع»؛ وهو ما زاد من ابتعاد العمل الفردي عن الأعمال الأخرى، واعتبر أصوله ومعانيه مستقلة عن التأثير الخارجي، على الأقل من الوجهة المثالية. وعندما نشأت في العقود القليلة الماضية مذاهب التناص لتقاوم الاستطيقا الانعزالية لثقافة الطباعة الرومانسية، كانت بمثابة الصدمة. وأثارت الضيق في النفوس لأن الكتاب المحدثين، المدركين إدراكا عميقا لأبعاد التاريخ الأدبي وللتناص القائم حقا في أعمالهم، شغلتهم فكرة أنهم ربما كانوا لا ينتجون شيئا جديدا حقا أو طازجا على الإطلاق، وأنهم ربما كانوا خاضعين تماما «لتأثير» نصوص الآخرين. ويعالج هارولد بلوم في كتابه «قلق التأثير» (1973) كرب الكاتب المحدث هذا. أما ثقافات المخطوطات فلا تكاد تعبأ بموضوع التأثير، في حين تخلو الثقافات الشفاهية من مثل هذه المخاوف.

ولا تخلق ألطباعة إحساسا بالاكتمال في الأعمال الأدبية فحسب، بل في الأعمال التحليلية الفلسفية والعلمية كذلك. فمع الطباعة جاءت كتب التعليم بالسؤال والجواب، وظهر الكتاب المدرسي، وهذه الكتب لا تعنى بعرض الأفكار عرضا قابلا للمناقشة والجدال على النحو الذي كانت معظم الطرق القديمة في عرض الموضوعات تفعله، بل تقدم «الحقائق» أو ما يعامل معاملة الحقائق على شكل عبارات مسطحة قابلة للحفظ عن كيفية استقرار الأمور في حقل ما على نحو شامل. وفي المقابل، كانت العبارات القابلة للحفظ في الثقافات الشفاهية وفي ثقافات المخطوطة ذات البقايا الشفاهية تميل إلى استعمال لغة أقرب اعد الأمثال، وبذلك لم تكن تقدم

«حقائق» بل تأملات حولها كثيرا ما كانت ذات طابع حكمي بحيث تستدعي مزيدا من التأملات من خلال المفارقات التي كانت تنطوي عليها.

وقد أنتج بيتر راموس (1515-1572) أمثلة على الكتاب المدرسي: كتبا مدرسية لكل الفنون والموضوعات (الجدل أو المنطق، البلاغة، النحو، الحساب، إلخ) التي كانت تبدأ بتعريفات وتقسيمات باردة تقود إلى مزيد من التعريفات والتقسيمات، حتى تكون اخر شذرة في الموضوع قد تم تشريحها والانتهاء منها. ولم يكن للكتاب المدرسي الراموسي في موضوع أي ارتباط معترف به بأي شيء خارجه، بل تظهر فيه أية صعوبات أو «خصوم»، ولم يكن الموضوع أو «الفن» في البرنامج الدراسي، وذلك إذا كان مقدما كما ينبغي حسب منهج راموس، يشمل أي صعوبات على الإطلاق (أو هكذا زعم الراموسيون)؛ فأنت إذا عرفت وقسمت بالطريقة الصحيحة، فكل شيء في الفن سيكون بدهيا لا يحتاج إلى برهان، وسيكون الفن نفسه كاملا ومكتفيا بنفسه. وقد جعل راموس الصعوبات وتفنيدات الخصوم في «محاضرات» (scholae) منفصلة في الجدل، والبلاغة، والنحو، والرياضيات، حتى نهاية القائمة. وهذه المحاضرات تقع خارج «الفن» المكتفي بذاته. وعلاوة على هذا، كان يمكن تقديم المادة في كل الكتب المدرسية الراموسية في شكل مختصرات أو جداول منفصلة تبين على وجه الدقة كيف كانت هذه المادة منظمة مكانيا في ذاتها وفي العقل. وكان كل فن في ذاته منفصلا انفصالا كاملا عن كل فن آخر، على نحو ما تنفصل البيوت التي تتخللها فراغات مفتوحة بين الواحد منها والآخر، على الرغم من أن هذه الفنون كانت مختلطة في «الاستخدام»-بمعنى أن تقول إن المرء في تناوله لقطعة ما من الخطاب. كان يستخدم بشكل متزامن كلا من المنطق، والنحو، والبلاغة، وفنونا أخرى ممكنة، بطريقة متماثلة (أونج 1958 ب، ص 30-31, 225-269, 280).

ومما يلازم هذا الإحساس بالاكتمال الذي رعته الطباعة الشعور بثبات وجهة النظر، وقد أوضح مارشال مكلوهان (1962، ص 126-127, 135-136) أن وجهة النظر الثابتة جاءت إلى الوجود مع الطباعة؛ ومعها يمكن الآن الاحتفاظ بنغمة ثابتة خلال الإنشاء النثري المطول كله. وكشفت وجهة النظر والنغمة الثابتتان عن مسافة أوسع بين الكاتب والقارئ من ناحية،

وعن فهم ضمني أعظم من ناحية أخرى. ومن ثم أصبح في استطاعة الكاتب، أن يمضي في سبيله بثقة (أي لمسافة أكبر، وباهتمام أقل). ولم تعد ثمة حاجة لجعل كل شيء نوعا من الرواية الساخرة المنيبية [7]، أي خليطا من وجهات نظر ونغمات متعددة تناسب الاتجاهات المتباينة، وقد أصبح في مقدور الكاتب أن يثق بأن القارئ سوف يتكيف معه (من خلال فهم أكبر). وفي هذه اللحظة، برزت إلى الوجود ظاهرة «جمهور القراء» أي عدد كبير من القراء الذين لا يعرفهم المؤلف شخصيا ولكنهم قادرون على التعامل مع وجهات نظر ثبتت بشكل أو بآخر.

ما بعد فن الطباعة: الإلكترونيات

عمّق التحويل الإلكتروني للتعبير اللفظي من حبس الكلمة بالفراغ الذي ابتدعته الكتابة وكثفته الطباعة، كما نقل هذا التحويل الوعي إلى عصر جديد من الشفاهية الثانوية. وعلى الرغم من أن العلاقة الكاملة بين الكلمة المنتجة إلكترونيا وبين ثنائية الشفاهية-الكتابية التي يهتم بها هذا الكتاب تشكل موضوعا أوسع من أن يعالج هنا معالجة شاملة، فإن الحاجة ماسة هنا إلى إبراز جملة من المسائل.

فعلى الرغم مما يقال أحيانا، فإن الوسائل الإلكترونية لا تقضي على الكتب المطبوعة، بل إنها في الحقيقة تنتج عددا أكبر منها. فالمقابلات الشخصية المسجلة إلكترونيا تنتج آلاف الكتب والمقالات «المتحدثة» التي لم يكن من الممكن مطلقا أن ترى الطباعة قبل أن يكون التسجيل الإلكتروني ممكنا. ويعزز الوسيط الجديد هنا القديم، ولكنه بالطبع يحوله، إذ يشجع على أسلوب يتقصد لهجة الخطاب غير الرسمي لأن الشعوب الطباعية تعتقد عادة أن التبادل الشفاهي ينبغي أن يكون غير رسمي (في حين يعتقد الشفاهيون عادة أنه ينبغي أن يكون رسميا (أونج 1971، ص 82-91) وكما أشرنا من قبل فان الإنشاء على شبكات الكمبيوتر أخذ يحل محل الأشكال القديمة من الإنشاء الطباعي[*6] له، ولن يمضي وقت طويل حتى تتحول الطباعة بشتى أشكالها إلى الأجهزة الإلكترونية. وبالطبع تأخذ أنواع المعلومات جميعها، سواء منها ما جمعت أو أنتجت إلكترونيا، طريقها إلى الطباعة لتضاعف المحصول الطباعي. وأخيرا فإن عملية وضع الكلمة في

مكانها المتسلسل. وهي العملية التي بدأتها الكتابة وزادت الطباعة من سرعتها، وصلت إلى درجة أعلى من السرعة بواسطة الحاسوب الذي يصل بعملية حبس الكلمة في المكان أو في الحركة الإلكترونية المحدودة إلى مداها الأقصى، وبالفائدة من الترتيب التسلسلي التحليلي إلى حدها الأعلى بجعلها فورية تقريبا.

وقد نقلتنا التكنولوجيا الإلكترونية في الوقت نفسه مع التلفون والراديو والتلفزيون والأنواع المتعددة من أشرطة التسجيل إلى عصر«الشفاهية الثانوية». وهذه الشفاهية الجديدة فيها مشابه مدهشة مع الشفاهية القديمة بما تتصف به من روحية المشاركة وبتعزيزها للإحساس الجماعي. وتركيزها على اللحظة الحاضرة، بل استخدامها للصيغ كذلك (أونج 1971، ص 284-303 ، 1977، ص 16- 49 ، 305-341). ولكنها في جوهرها شفاهية تعرف ما تريد وأشد وعيا بذاتها وتقوم على الدوام على أساس الكتابة والطباعة، اللتين تعدان جوهريتين لصناعة الأجهزة وتشغيلها واستخدامها كذلك.

وتماثل الشفاهية الثانوية الشفاهية الأولية وتختلف عنها على السواء بصورة مدهشة. فمثل الشفاهية الأولية، ولدت الشفاهية الثانوية إحساسا قويا بالمجموع؛ ذلك أن الاستماع إلى كلمات منطوقة يشكل السامعين في مجموعة. أو جمهور حقيقي، تماما كما أن النصوص المكتوبة أو المطبوعة تجعل الأفراد يخلون إلى أنفسهم. لكن الشفاهية الثانوية تولد إحساسا بمجموعات أكبر بكثير من تلك التي تولدها الثقافة الشفاهية الأولية فنحن نعيش الآن في «العالم القرية» global village-على حد تعبير مكلوهان. وفضلا على هذا كان الشعب الشفاهي، قبل الكتابة ذا عقلية جماعية، لأنه لم تكن ثمة بدائل ممكنة، أما في عصر شفاهيتنا الثانوية، فقد أصبحنا ذوي عقلية جماعية عن قصد وتعمد، فالفرد يشعر أنه، بوصفه فردا، يجب أن يكون لديه حس اجتماعي. وخلافا لأفراد الثقافة الشفاهية الأولية، الذين ينظرون إلى الخارج لأنهم لم تتح لهم فرصة النظر إلى الداخل، فإننا ننظر إلى الخارج لأننا نظرنا إلى الداخل. كذلك فإنه في حين تعلي الشفاهية الأولية من التلقائية، لأن التأملات التحليلية التي تحققها الكتابة غير متاحة، تعلي الشفاهية الثانوية من التلقائية لأننا قررنا بعد التأمل التحليلي أن التلقائية مطلب جيد. وهكذا نخطط أحداث حياتنا بعناية لكي نكون متأكدين

من أنها تلقائية تماما.

والمقارنة بين الخطابة في الماضي وفي عالم اليوم من شأنها أن تبرز الفروق بين الشفاهية الأولية والثانوية. فقد جلب الراديو والتليفزيون شخصيات سياسية رئيسة تتحدث إلى جمهور أكبر من أي جمهور ممكن قبل التطورات الإلكترونية الحديثة. ويمكن القول إن الشفاهية وجدت نفسها على نحو لم يحدث من قبل على الإطلاق. لكنها ليست الشفاهية القديمة؛ فقد ذهبت إلى الأبد الخطبة ذات الأسلوب القديم، الصادرة من الشفاهية الأولية. وفي مناظرتي لنكولن ودوجلاس في عام 1858، واجه الخصمان-لأن هذا هو ما كاناه بوضوح وصدق-واجه كل منهما الاخر تحت لهيب شمس صيف إلينوي اللافح أمام الجماهير المتحمسة، التي بلغت أعدادها ما بين 12 و 15 ألف شخص (في أتاوا وفريبورت، في ولاية إلينوي، على التوالي-سباركس 1908، ص 137-138 , 189-190)، وقد تكلم كل منهما ساعة ونصف الساعة. تحدث المتكلم الأول لساعة واحدة، والآخر لساعة ونصف الساعة، والأول لنصف ساعة أخرى للرد والتعليق-وكل هذا دون مكبرات للصوت. لقد جعلت الشفاهية الأولية الناس يشعرون بوجودها من خلال الأسلوب التراكمي، الإطنابي، المعتمد على العبارات المتوازنة وعلى النزعة الخصامية الشديدة، وعلى التفاعل الحاد بين المتكلم والجمهور. وقد انتهى المتناظران في مناظرتي لنكولن ودوغلاس بصوتين مبحوحين وجسدين منهكين. أما مناظرات الرئاسة على شاشات التليفزيون اليوم فإنها تختلف تمام الاختلاف عن هذا العالم الشفاهي الأقدم، حيث الجمهور غائب، وغير مرئي، وغير مسموع. فالمرشحان يوضعان في كشكين صغيرين ويبدآن بمقدمة مختصرة لكل منهما ثم يدخلان في أحاديث قصيرة هشة يوجهها كل منهما للآخر يتعمد فيها الابتعاد عن الحدة لأن الأجهزة الإلكترونية لا تطيق العداوة الصريحة وبالرغم من جو التلقائية المدروس لأجهزة الإعلام هذه، فإنه يهيمن عليها كلية الإحساس بالاكتمال الذي هو من تراث الطباعة؛ وأي ظهور علني للعداوة قد يكسر هذا الاكتمال أو السيطرة المحكمة، ويكيف المرشحان نفسيهما لسيكولوجية وسائل الإعلام ويقبلان أن يسود المناظرة جو عائلي راق مهذب والأشخاص كبار السن جدا هم وحدهم الذين يستطيعون أن يتذكروا ما كانت عليه الخطابة عندما كانت لا تزال

في اتصال حي مع الجذور الشفاهية الأولية. وربما يسمع آخرون خطبا أكثر، أو على الأقل كلاما أكثر، على ألسنة الشخصيات العامة الرئيسية ما كان الناس يسمعونه منذ قرن مضى. ولكن ما يسمعونه لن يعطيهم فكرة كافية عن الخطب التي تعود إلى العصر السابق للعصر الإلكتروني، وإلى ما قبله بألفين من السنين أو أبعد من ذلك كثيرا، أو عن أسلوب الحياة الشفاهية وبنيات الفكر الشفاهي التي نمت منها مثل تلك الخطب.

6 الذاكرة الشفاهية والخط السردي وخلق الشخصيات[1]

أولية الخط السردي

يتجلى التحول من الشفاهية إلى الكتابية في كثير من أنواع فن القول، كالشعر الغنائي والروايات، والكتابات الوصفية والخطب (سواء كانت شفاهية خالصة، أو نظمت كتابيا، أو خطبا عامة على شاكلة ما يلقى من خلال شاشة التلفزيون) والدراما، والأعمال الفلسفية والعلمية، وعلم التأريخ، والسيرة، على سبيل المثال لا الحصر. ومن بين هذه الأنواع كانت القصص أكثرها ظفرا بعناية الدارسين من منظور التحول الشفاهي-الكتابي،. وسوف يكون مفيدا هنا أن نأخذ في حسباننا ما تم عمله في مجال القصص لكي نشير إلى بعض النظرات الجديدة التي قدمتها الدراسات الخاصة بالشفاهية والكتابية. ويمكننا في هذا السياق أن نضم الدراما إلى القصة لأنها لا تزال تعتمد على الخط السردي، شأنها في ذلك شأن القصة.. لأنها تعرض الأحداث دون اللجوء إلى صوت الرواية.

ومن الواضح أن هناك تطورات أخرى في المجتمع، بالإضافة إلى التحول الشفاهي-الكتابي،

تساعد على تعيين تطور القصة على مر العصور-مثل تغير التنظيم السياسي، والتطور الديني، والتبادلات القائمة بين ثقافتين، وكثير غيرها، بما في ذلك التطورات المتعلقة بالأنواع الأدبية اللفظية الأخرى. ولا يقصد من هذا التناول للقصة اختزال كل الأسباب المفضية إلى التحول الشفاهي-الكتابي، بل إظهار بعض التأثيرات التي ينتجها هذا التحول.

وتعد القصة في كل مكان نوعا أدبيا رئيسا من أنواع فن القول، وجد على مدى الزمن، من الثقافات الشفاهية الأولية، إلى الكتابية العالية وحتى المرحلة الإلكترونية في التعامل مع المعلومات. وقد يمكن القول إن القصة هي أهم أشكال فن القول، لأن العديد من أشكال الفن الأخرى، ومنها تلك التي تتصف بالتجريد الشديد، تستند إلى فن القصة. فالمعرفة الإنسانية تنبثق عن الزمن. ووراء تجريدات العلم نفسها، هناك قصة الملاحظات التي صيغت التجريدات على أساسها. والطلاب في معمل العلوم عليهم أن يدونوا التجارب، أي أن عليهم أن يقصوا ما فعلوا وما حدث عندما فعلوا ما فعلوا. ومن السرد يمكن صياغة بعض التعميمات أو الاستنتاجات المجردة. كذلك تكمن وراء الأمثال والأقوال المأثورة والتأملات الفلسفية والشعائر الدينية ذاكرة الخبرة الإنسانية الممتدة في الزمن، والخاضعة للمعالجة الروائية. ويتضمن الشعر الغنائي سلسلة من الأحداث التي يكمن فيها، أو ينتسب إليها الصوت في القصيدة الغنائية. وصفوة القول أن المعرفة والخطاب ينبثقان عن الخبرة الإنسانية، وأن السبيل الأولي إلى تنسيق هذه الخبرة لفظيا هو أن نرويها كما حدثت تقريبا أو كما أتت إلى الوجود من مجرى الزمن. وأحد السبل إلى التعامل مع هذا المجرى هو التوصل إلى خط سردي.

السرد والثقافات الشفاهية

على الرغم من وجود القصص في كل الثقافات، فإنها من بعض النواحي تؤدي وظائف أهم وأوسع في الثقافات الأولية الشفاهية من تلك التي تؤديها في غيرها. فأولا لا يمكن في الثقافة الأولية الشفاهية، كما أشار هافلوك (1978 أ؛ قارن بـ 1963)، تناول المعرفة في تصنيفات تفصيلية ذات طبيعة علمية إلى حد ما. ذلك أن الثقافات الشفاهية لا يمكن أن تولد مثل

هذه التصنيفات؛ ولهذا فهي تسرد قصصا عن الفعل الإنساني من أجل أن تخزن، وتنظم، وتوصل كثيرا مما تعرف. وتولد الغالبية العظمى من الثقافات الشفاهية، إن لم يكن كلها، قصصا طويلة أو سلسلة من القصص، مثل قصص الحروب الطروادية بين الإغريق القدماء، وقصص القيوط [ذئب صغير يعيش في شمال أمريكا] بين العديد من شعوب أمريكا الأصليين، وقصص الأنانسي Anansi (العنكبوت) في بيليز Blize [هندوراس البريطانية سابقا] وغيرها من الثقافات الكاريبية الأخرى ذات الصلة بالتراث الأفريقي، وقصص صنجاتا Sunjata في مالي القديمة، وقصص موينـدو بين قبائل النيانجا، وهكذا. وغالبا ما تكون القصص من هذا النوع، بسبب حجمها وتعقد مشاهدها وأحداثها، مستودعا كبيرا لتراث الثقافة الشفاهية.

ثانيا، إن القصص مهمة على وجه خاص في الثقافات الشفاهية الأولية لأنها تستطيع أن تدمج مادة هائلة من التراث في أشكال طويلة نسبيا، وقابلة للديمومة ديمومة معقولة-وهو مايعني في الثقافة الشفاهية أشكالا قابلة للتكرار، ولا شك أن الحكم السائرة، والألغاز، والأمثال، وما أشبه، تتصف بالديمومة كذلك، ولكنها تكون عادة مختصرة. أما الصيغ الشعائرية، التي يمكن أن تكون مطولة، فغالبا ما تحتوي على موضوعات متخصصة. كذلك الأمر في سلاسل النسب، التي يمكن أن تكون طويلة نسبيا، فهي لا تقدم إلا معلومات عالية التخصص. وتميل الأشكال المطولة الأخرى في الثقافة الشفاهية الأولية إلى أن تتناول أحداثا جارية، ومؤقتة. وهكذا يمكن أن تكون خطبة ما طويلة طول الرواية، أو جزء من قصة يلقى في جلسة واحدة. ولكن الخطبة لا تتصف بالديمومة؛ فهي عموما لا تعاد. إنها توجه نفسها إلى موقف بعينه وتختفي من المشهد الإنساني إلى الأبد مع الموقف نفسه في حالة الغيبة الكلية للكتابة. أما القصيدة الغنائية فتميل إلى أن تكون إما مختصرة أو آنية أو كلتيهما. وهكذا الأمر مع غيرها من الأشكال.

أما في ثقافة الكتابة أو الطباعة، فيدمج النص ماديا ما يحتويه أيا كان، ويجعل من استعادة أي نوع من التنظيم الفكري بكامله أمرا ممكنا. والقصص في الثقافات الشفاهية الأولية، حيث لا يوجد نص، تقوم بدمج الفكر في نطاق أكثر اتساعا ودواما من الأنواع الأخرى.

الذاكرة الشفاهية والخط السردي

إن القصص نفسها لها تاريخ. وقد عرض شولز وكيلوج (1966) بعض الطرق التي تطورت فيها القصص في الغرب من بعض أصولها الشفاهية القديمة إلى الوقت الحاضر، وأبديا اهتماما كاملا بالعوامل المعقدة التي رافقت ذلك التطور سواء كانت اجتماعية، أو نفسية، أو جمالية، أو غيرها، واعترافا بتعقدات التاريخ الكامل للقصص فان المعالجة الراهنة للموضوع سوف تلمح إلى بعض الاختلافات البارزة التي تميز القصص التي تروى في خلفية ثقافية شفاهية عن تلك التي تؤلف ضمن خلفية كتابية، مع اهتمام خاص بوظيفة الذاكرة.

يتطلب الاحتفاظ بالمعرفة واستذكارها في الثقافة الشفاهية الأولية، كما بينا في الفصل الثالث، بنيات عقلية وإجراءات من نوع غير مألوف لنا تماما، كثيرا ما تبدي نحوه الاحتقار. وأحد المواضع التي تبرز فيها البنيات الشفاهية والإجراءات المتعلقة بالذاكرة في أروع شكل هو تأثيرها جميعا على الحبكة القصصية، التي تختلف في الثقافة الشفاهية عما نعتقده عن ماهية الحبكة عادة إذ يميل الأشخاص الذين ينتمون إلى ثقافات كتابية وطباعية معاصرة إلى النظر إلى القصة المبتكرة بوعي بوصفها قصة تسير خطيا نحو الذروة ويصورونها بخطوط بيانية من قبيل الحبكة الذائعة التي يمثلها «هرم فرايتاج» (أي بخط مائل يتجه إلى الأعلى، يتبعه خط مائل آخر يتجه إلى الأسفل) [2]: أي فعل صاعد يبني توترا، يرتفع إلى الذروة، تتكون غالبا من لحظة التعرف أو حادثة أخرى مؤدية إلى الانقلاب[3](peripeteia) أو إلى عكس اتجاه الفعل، الذي يتبعه الحل أو الانفراج-ذلك لأن هذه الحبكة الطولية الذروية المقررة كانت تشبه بربط العقدة وفكها. وهذا هو نوع الحبكة الذي يجده أرسطوا الدراما (فن الشعر 1451 ب-1452ب)-وهو موضع له دلالته لمثل هذه الحبكة، لأن الدراما اليونانية كانت برغم عرضها شفاهة، تؤلف بوصفها نصا مكتوبا، وكانت النوع الأدبي القولي الأول لا الغرب، بل ظلت على مدى قرون النوع الأدبي الوحيد، الذي تحكمت فيه الكتابة تحكما كاملا. لكن القصة الشفاهية اليونانية القديمة، أي الملحمة، لم تكن حبكتها على هذا النحو. وقد كتب هوراس، في فن الشعر، أن الشاعر الملحمي «يسرع إلى الفعل ويدفع بالسامع إلى وسط الأحداث»

(السطران 148-149). وفي ذهن هوراس بشكل أساسي إغفال الشاعر الملحمي للتعاقب الزمني. فالشاعر يورد موقفا ما، وهو لا يشرح كيف تكون الموقف إلا بعد مضي وقت طويل وكثيرا ما يشرحه بتفصيل شديد. ومن المحتمل أيضا أن هوراس كان في ذهنه إيجاز لغة هومروس وقوتها (برينك 1971، ص 221- 222)؛ فهومروس يريد أن يصل إلى «حيث يكون الحدث». ومهما يكن من أمر فقد فسر الشعراء الكتابيون في النهاية عبارة هوراس «في وسط الأحداث» in medias res تفسيرا جعل تقديم ما مرتبته التأخير[4](hysteron proteron) إحدى صفات الملحمة اللازمة. وهكذا يشرح جون ملتن في «العرض الموجز» للكتاب الأول من «الفردوس المفقود» أنه بعد ذكر موضوع القصيدة كلها بإيجاز والإلماح إلى «السبب الأولي» لسقوط آدم، «تسرع القصيدة إلى وسط الأحداث» [5].

وتكشف كلمات ملتن هنا عن أنه كان يمتلك منذ البداية السيطرة على موضوعه وعلى الأسباب الدافعة للأحداث فيه، التي لم يكن ممكنا لشاعر شفاهي أن يمتلكها. وهكذا كان في ذهن ملتن حبكة منظمة بشكل عال، ذات بداية، ووسط، ونهاية (أرسطو، فن الشعر 1450 ب) في تتابع متراسل زمنيا مع تتابع الأحداث التي كان يخبر عنها، وقد فكك ملتن أوصال هذه الحبكة عن عمد لكي يعيد جمع أجزائها في نمط مبتكر يتحكم الشاعر فيه بترتيب الأحداث زمنيا.

وقد نظرت تفسيرات الكتابيين للملحمة الشفاهية في الماضي بشكل عام إلى الشعراء الشفاهيين الملحميين على أنهم يفعلون الشيء نفسه، ملصقة بهم تهمة الانحراف الواعي عن تنظيم لم يكن في الحقيقة متاحا من دون الكتابة. ويشتم من مثل هذه التفسيرات تحيز نلمسه عند الكتابيين ونجده أيضا في مصطلح «أدب شفاهي» [الذي تناولناه في القسم الثاني من الفصل الأول]. ولما كنا ننظر إلى الأداء الشفاهي بوصفه أحد أشكال الكتابة، فكذلك ننظر إلى حبكة الملحمة الشفاهية بوصفها أحد أشكال الحبكة المحققة في الكتابة الدرامية. ولقد كان أرسطو يفكر بهذه الطريقة فعلا في فن الشعر (1447-1448 أ، 1451 أ، وأماكن أخرى)، وهي طريقة تبدي لأسباب واضحة فهما أفضل للدراما، المكتوبة منها أو الممثلة في ثقافته الخطية، من فهم الملحمة، التي هي نتاج لثقافة شفاهية أولية كانت

قد تلاشت منذ زمن طويل.

وفي الحقيقة، ليس لدى الثقافة الشفاهية خبرة بالحبكة المطولة، ذات الخط الذروي في حجم الملحمة أو حجم الرواية. بل إنها لا تستطيع أن تنظم قصة أقصر بالطريقة الذروية المدروسة الصارمة، التي تعلم قراء الأدب توقعها أكثر فأكثر على مدى القرنين الماضيين-كما تعلموا، في العقود الأخيرة، أن ينتقصوا من قيمتها على استحياء وليس من العدل في شيء أن نصف الإنشاء الشفاهي بأنه لا يتفق مع تنظيم لا يعرفه، ولا يستطيع أن يأخذه في حسبانه. فـ «الأحداث» التي من المفترض أن يبدأ الفعل من وسطها لم ترتب أبدا، باستثناء فقرات مختصرة، في نظام زمني متتابع لتأسيس «حبكة» ما. ذلك أن «أحداث» res(*) هوراس هي فنية فكرية شكلتها الكتابية؛ فأنت لا تجد حبكات طولية ذروية جاهزة التكوين في حيوات الناس، برغم أن هذه الحيوات يمكن أن توفر مادة البناء مثل هذه الحبكة عن طريق اختزال كل ما يجري لهم، باستثناء حوادث قليلة يسلط عليها الضوء بعناية. فمثلا سوف تكون القصة الكاملة لكل الأحداث في حياة عطيل مملة إملالا كاملا.

ويعاني الشعراء الشفاهيون على نحو واضح من صعوبة البدء بأغنية ما في بعض الأحيان؛ فقصيدة «أنساب الآلهة» Theogony لهيسيود [6]، الواقعة على الخط الفاصل بين الأداء الشفاهي والإنشاء المكتوب، تبذل ثلاث محاولات مع المادة نفسها لكي تبدأ (بيبودي 1975، ص 432-433). ويزج الشعراء الشفاهيون بشكل عام بالقارئ في وسط الأحداث، ليس نتيجة لأي تصميم من الطراز الرفيع، بل بالضرورة، فلم يكن لديهم اختيار، أو بديل. ذلك أن هومروس بعد أن استمع إلى ما لا حصر له من المغنين يغنون مئات من الأغاني ذات الأطوال المتنوعة عن حرب طروادة، توافرت لديه ذخيرة من الأحداث التي يمكنه أن يجدلها ولكن لم يكن هناك طريقة لتنظيمها في نسق متتابع صارم زمنيا دون كتابة. فلم تكن هناك قائمة بالأحداث، بل لم تكن هناك، في غيبة الكتابة، أي إمكان لورود مثل هذه القائمة على الخاطر. ولو كان للشاعر الشفاهي أن يحاول أن يتقدم في عمله من خلال نظام متتابع صارم زمنيا، لكان عليه في أي مناسبة يختارها أن ينحي جانبا حادثة أو أخرى في نقطة ما، حيث ينبغي وضعها تتابعيا

وسيكون عليه أن يضعها في مكانها فيما بعد. ولو تذكر، في المناسبة التالية، أن يضع الحادثة حسب تسلسلها الزمني الصحيح، فسيكون عليه أن ينحي جانبا أحداثا أخرى أو يضعها في مكان ليس هو مكانها في التسلسل الزمني.

وعلاوة على هذا، فليست المادة المستعملة في الملحمة من ذلك النوع الذي يمكن إخضاعه إلى حبكة طولية ذروية ولو أن فصول الإلياذة أو الأوديسة كانت مرتبة ترتيبا زمنيا صارما، لكان العمل في جملته يتقدم في صورة متصاعدة، ولكنه ليس له البنية الذروية الضيقة التي للدراما التقليدية. وجدول ويتمان الذي وضعه لنظام الإلياذة (1965) يوحي بأنها صناديق داخل صناديق يخلقها تكرار الموضوعات، وليست مثل هرم فرايتاج.

لم تكن إذن إجادة الحبكة الذروية الطولية التي كان الشاعر الملحمي يفككها، بفضل الحيلة الذكية المسماة الزج بالسامع في وسط الأحداث، هي التي جعلت منه شاعرا ملحميا جيدا، بل كان أولا، قبوله الضمني لحقيقة أن البنية المتقطعة كانت الطريقة الوحيدة والطبيعية تماما لتخيل القصة الطويلة؛ وثانيا، امتلاكه مهارة فائقة في القدرة على استدعاء الماضي (الفلاش باك) وغيرها من أساليب رواية الأحداث المتقطعة. فالبدء من «وسط الأحداث» ليس حيلة مبتكرة لخداع النفس بل هو الأسلوب الأصيل والطبيعي، الذي لا يمكن تجنبه من أجل التقدم في سرد مطول يقبل عليه الشاعر الشفاهي (لكن ربما اختلف الأمر مع القطع السردية القصيرة جدا). ولو أخذنا الحبكة الطولية الذروية بوصفها نموذجا للحبكة، لوجدنا الملحمة بلا حبكة. ذلك أن الحبكة الصارمة للقصة المطولة لم تظهر إلا مع الكتابة.

ولكن لماذا لا تظهر إلى الوجود تلك الحبكة الذروية المطولة إلا مع الكتابة؛ فظهرت أولاها الدراما، التي لا يوجد فيها راو، ولم تدخل إلى القصة المطولة إلا مع روايات عصر جين أوستن بعد مضي أكثر من 2000 سنة؟ لقد كانت القصص المسماة بالروايات المبكرة كلها تروي أحداثا متقطعة، برغم أن قصة مدام دي لافييت 1678(La Princesse de Cleves) وقلة أخرى من الأعمال أفضل من غيرها من هذه الناحية. فالحبكة الطولية الذروية تحققت بشكل كامل في القصة البوليسية حيث نجد توترا متصاعدا في

صرامة، واكتشافا للحل وعكسا له منظمين تنظيما دقيقا، وحلا كاملا للعقدة. ومن المعتقد عموما أن القصة البوليسية بدأت سنة 1841 مع قصة إدجار ألان بو [7] جرائم القتل في شارع مورج The Murders in the Rue Morgue. فلماذا كانت كل القصص الطويلة قبل بدايات القرن التاسع عشر ذات أحداث متقطعة بآخر. في كل أنحاء العالم، على حد علمنا (حتى عمل السيدة موراساكي شيكيبو الذي سبق زمانه The Tale of the Genji ولمَ لم يكتب أحد قصة بوليسية متسقة الأجزاء قبل 1841. لعل من الممكن الوصول إلى بعض الإجابات عن هذه الأسئلة-ليس كل الإجابات بالطبع-من خلال فهم أعمق لديناميات التحول الشفاهي-الكتابي.

وقد فتح بركلي بيبودي المجال لنظرات جديدة يمكنها أن تكشف النقاب عن علاقة الذاكرة والحبكة في عمله المطول، «الكلمة المجنحة:< دراسة في تكنيك الإنشاء الشفاهي اليوناني القديم كما يرى مبدئيا من خلال الأعمال والأيام لهيسيود (1975). ولا ينطلق بيبودي من أعمال باري، ولورد وهافلوك، وما يتصل بها من أعمال أخرى فحسب، بل ينطلق كذلك من عمل الأوروبيين المبكرين مثل أنطوان ماييه، وتيودور برج Bergk، وهرمان أوسنر، وأولرش فون فيلامويتس-مولندروف، ومن بعض الأعمال السيبرنطيقية والبنيوية.. وهو يضع الديناميات النفسية لأسلوب الخطاب اليوناني في التقليد الهند-أوروبي، كاشفا عن صلات حميمة بين الأوزان اليونانية والأوزان الأفستية [8] والفيدية الهندية والسنسكريتية الأخرى، والصلات بين تطور البيت السداسي والعمليات العقلية. وهذا المحيط الأوسع الذي يضع فيه بيبودي استنتاجاته يوحي بآفاق أوسع حتى من هذه، ومن المرجح تماما، أن ما يبغي بيبودي قوله عن مكان الحبكة وأمور متصلة بذلك في الأغنية السردية اليونانية القديمة سوف يتكشف إمكان تطبيقه بطرق متعددة على السرد الشفاهي في ثقافات بقية أنحاء العالم. ويشير بيبود نفسه في هوامشه الوفيرة من وقت إلى آخر إلى التقاليد والممارسات الأمريكية المحلية وغير الهند-أوروبية.

ويبرز بيبودي صراحة أحيانا وتلميحا أحيانا قدرا من التناقض الموجود بين الحبكة الطولية (هرم فرايتاج) والذاكرة الشفاهية؛ وهو ما لم تكن الأعمال المبكرة قادرة عليه. ويوضح أن «الفكرة» الحقيقية أو محتوى الملاحم

الشفاهية اليونانية القديمة يكمن في الأنماط الصيغية وأنماط المقاطع الشعرية التقليدية المتذكرة أكثر مما يكمن في نوايا المغني الواعية لتنظيم القصة أو «الحبكة» بطريقة متذكرة بعينها (1975، ص 172- 179) ولا ينقل المغني مقاصده هو، بل ينقل تحققا تقليديا لفكر موروث وصل مستمعيه مثلما وصله هو (1975، ص 176). فالمغني ليس ناقلا لـ «معلومات» بالمعنى العادي لدينا لـ «النقل المباشر» للمادة من مغن إلى مستمع. إنه أساسا، يتذكر بطريقة عامة تستدعي التأمل؛ فهو لا يتذكر نصا محفوظا، فليس ثمة مثل هذا الشيء، ولا يتذكر أي نسق حرفي للكلمات، بل يتذكر الموضوعات والصيغ التي استمع إلى مغنين آخرين يغنونها. وهو يتذكرها دائما بشكل مختلف؛ يتذكرها منظومة في سلك واحد بطريقته الخاصة، في هذه المناسبة بالذات، من أجل هذا الجمهور بالذات، أي أن الغناء ليس سوى «تذكر أغان مغناة»(1975، ص 216).

وليس للملحمة الشفاهية (ولغيرها من الأشكال القصصية في الثقافات الشفاهية فيما نفترض) علاقة بالخيال الخلاق بالمعنى الحديث لهذا المصطلح، وبالشكل الذي يطلق منه على الإنشاء المكتوب. فـ «متعتنا في أن نعمد إلى تشكيل مفاهيم جديدة، وتجريدات وأنماط من صنع الخيال، يجب ألا تنسب إلى المغني التقليدي»(1975، ص 216). وعندما يضيف الشاعر مادة جديدة، فإنه ينسقها بالطريقة التقليدية. فهو يكون محاصرا دائما في موقف لا يخضع لتحكمه الكامل: هؤلاء الناس في هذه المناسبة يطلبون منه أن يغني بإلحاح (1975، ص 174). (ونحن نعرف من خبرة الأيام الحاضرة كيف أن المنشد عندما يلح عليه الناس طالبين منه الإنشاد، يتمنع في البداية، وبذلك يستثير دعوات مجددة إليه، حتى يكون في النهاية قد أسس علاقة عملية مع جمهوره قائلا في النهاية: «وهو كذلك، إذا أصررتم...») فالأغنية الشفاهية (أو غيرها من القصص) هي نتيجة التفاعل بين المغني، والجمهور الراهن، وذكريات المغني عن الأغاني المغناة. أما المغني، فيكون في سلوكه تجاه هذا التفاعل، أصيلا ومبدعا، ولكن على أسسه مختلفة عن تلك التي لدى الكاتب.

ولما لم يكن أحد قد غنى أبدا أغاني الحروب الطروادية، على سبيل المثال، حسب تسلسلها الزمني، فلم يكن في استطاعة هومروس حتى أن

يفكر في غنائها بهذه الطريقة. فغايات المنشد لا تخضع لمصطلحات الحبكة الشاملة المحكمة. وفي زائير الحديثة «جمهورية الكونغو الديمقراطية حينئذ»، دهش كاندي روريك عندما طلب إليه أن يسرد كل القصص المتعلقة ببطل النيانجا موِيندو (بيبويك وماتينه 1971، ص 14)، واحتج قائلا: إن أحدا لم ينشد أبدا كل أحداث قصة الموِيندو متتابعة. ونحن نعرف كيف تم انتزاع هذا الإنشاد من روريك؛ فنتيجة للمفاوضات السابقة مع بيبويك وماتينه، سرد كل القصص الموِيندية، حينا نثرا، وحينا شعرا، مع مصاحبة كورالية أحيانا، أمام جمهور (تفاوت فيه الحاضرون إلى حد ما)، على مدى اثني عشر يوما، كان في أثنائها ثلاثة كاتبين، اثنان من النيانجا وواحد من بلجيكا، يدونون كلماته، وهذا شيء لا يشبه كتابة الرواية أو القصيدة؛ لقد أرهق الإنشاد اليومي روريك نفسيا وجسمانيا؛ وبعد اثني عشر يوما بلغ منه الإجهاد غايته.

ويلقي تناول بيبودي العميق للذاكرة ضوءا جديدا باهرا على كثير من خصائص الفكر والتعبير التي تقوم الشفاهية، والتي سبق لنا مناقشتها في الفصل الثالث، وخاصة سمتي التراكمية والتجميعية، وميل التعبير إلى المحافظة والإطناب والغزارة، وتنظيمه المبني على المشاركة الجماعية.

لابد للقصة، بطبيعة الحال، من أن تتعامل مع التتابع الزمني للأحداث، ولذا فإن كل القصص تشتمل على نوع من الخط السردي. ويكون الموقف في النهاية، نتيجة لتتابع الأحداث، تابعا لما كان عليه في البداية. لكن الذاكرة التي يهتدي بها الشاعر الشفاهي لا تعبأ في كثير من الأحيان بالعرض الخطي الدقيق للأحداث حسب تسلسلها الزمني. ولسوف يتورط الشاعر في وصف درع البطل وينسى سير الأحداث. أما في ثقافتنا الطباعية الإلكترونية فإننا نبتهج بالتراسل الدقيق بين الترتيب الخطي في عناصر الخطاب وبين ما تشير له هذه العناصر، أي الترتيب الزمني في العالم الذي يشير له الخطاب. ونحن نحب للتسلسل الذي نجده في الوصف اللفظي أن يوازي بدقة تسلسل الأحداث كما خبرناها أو كما يمكن أن نرتّبها.

وعندما تتخلى قصص هذه الأيام عن هذه الموازاة أو تنحرف بها، كما يحدث في عمل روب-جربيه Marienbad أو عمل خوليو كورتازار Rayuela،

فإن النتيجة تكون واعية بنفسها بوضوح، إذ يدرك المرء غياب الموازاة التي يتوقعها في العادة.

ولا تُعنى القصص الشفاهية عناية كبيرة بالموازاة التتابعية الدقيقة بين توالي أحداث القصة والتوالي في الأحداث التي تقع خارجها؛ ذلك أن مثل هذه الموازاة لا تصبح غاية رئيسة إلا عندما يستوعب العقل الكتابية. وقد استغلتها، الشاعرة سافو استغلالا سبق زمانه على نحو أكسب قصائدها حداثتها المثيرة التي توحي بأنها تتحدث عن تجارب الشاعرة الشخصية (1975، ص 221). وقد كانت الكتابة بطبيعة الحال في زمن سافو (التي اشتهرت نحو 600 ق. م) آخذة في بناء النفس اليونانية.

اكتمال الحبكة: المرشد الوجيز إلى القصة البوليسية

إن تأثيرات الكتابية والطباعة من بعدها على حبك القصص أوسع من أن تعامل هنا بتفصيل كامل. لكن يمكن إضاءة بعض التأثيرات الأكثر شمولية من خلال النظر إلى الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية. فصانع النص، الذي ندعوه الآن «المؤلف»، يكتسب-كلما نضجت خبرة العمل مع النص بما هو نص-شعورا تجاه التعبير والتنظيم مختلفا بشكل ملحوظ عن ذلك الشعور الذي يخبره المنشد الشفاهي أمام جمهور حي. فيستطيع «المؤلف» أن يقرأ قصص الآخرين في عزلة، ويستطيع أن يعمل من خلال بطاقات، بل يستطيع أن يخطط لقصة ما قبل الإقدام على كتابتها. وعلى الرغم من أن الوحي يستمر في الاستمداد من مصادر لا واعية، إلا أن الكاتب يمكن أن يخضع الوحي اللاواعي إلى تحكم أكثر وعيا من الراوي الشفاهي. ذلك أن الكاتب يجد كلماته المكتوبة قابلة لإعادة النظر، والمراجعة، ولغير ذلك من أنواع التحكم حتى يطلقها في النهاية لتؤدي عملها. كذلك يتبدى النص تحت عيني المؤلف بمقدمته، ووسطه، وخاتمته، على نحو يشجعه على أن يفكر في عمله على أنه تام في ذاته، وأنه وحدة متفردة متسمة بالاكتمال.

يطور الخط السردي نتيجة للتحكم الواعي المتزايد بنيات ذروية أكثر إحكاما في مكان الحبكة المتقطعة الشفاهية القديمة. وكما لاحظنا من قبل، كانت الدراما اليونانية القديمة أول شكل غربي لفن القول تتحكم فيه الكتابة تحكما كاملا، بل كانت أول نوع أدبي، وعلى مدى قرون كانت النوع

الوحيد الذي امتلك بنية محكمة تتسق عادة ونمط هرم فرايتاج، ومن المفارقات أن الدراما كانت تقدم شفاهيا، رغم أنها كانت تؤلف قبل التقديم باعتبارها نصا مكتوبا. وإنه لأمر ذو دلالة أن العرض الدرامي ليس فيه صوت روائي لأن الراوي يكون قد دفن نفسه دفنا تاما في النص، أي اختفى تحت أصوات شخصياته، في حين أن الراوي في الثقافة الشفاهية كان يعمل كما رأينا بصورة عادية وطبيعية في إطار تشكيل متقطع. ويبدو أن التخلص من الصوت الروائي كان أمرا جوهريا في البداية، لتخليص الخط السردي من مثل هذا التشكيل. ويجب ألا ننسى أن البنية المتقطعة كانت السبيل الطبيعي لإخراج خط سردي مطول، حتى وإن كان ذلك نتيجة لكون خبرة الحياة الحقيقية شيئا أشبه بخيط من الأحداث منها بهرم فرايتاج. والانتقائية الشديدة تنتج الحبكة الهرمية المحكمة ولا تتحقق هذه الانتقائية بهذه الدرجة العالية قدر تحققها بفضل المسافة التي تؤسسها الكتابة بين التعبير والحياة الواقعية.

وقد اتخذ صوت الراوي الشفاهي، خارج نطاق الدراما، في القصص ذاتها، أشكالا متعددة جديدة عندما تحول لكي يصبح الصوت الصامت للكاتب، لأن المسافة التي خلقتها الكتابة استدعت أشكالا خيالية عدة للقارئ والكاتب اللذين أخرجا من السياق المعهود (أونج 1977، ص 53-81). لكن وفاء الصوت للحادثة المفردة ظل دائما قويا إلى أن ظهرت الطباعة وأدت إلى نتائجها الكاملة في نهاية المطاف.

وكما رأينا، حبست الطباعة الكلمات آليا ونفسيا على السواء في الفراغ، وبذلك رسخت إحساسا قويا بالاكتمال أكثر مما استطاعت الكتابة أن تفعل. وقد أدى عالم الطباعة إلى ميلاد الرواية، التي أدت في النهاية إلى القطيعة الحاسمة مع البنية المتقطعة، برغم أن الرواية لم تنتظم دائما في شكل ذروي محكم إحكام الكثير من الأعمال المسرحية. فالروائي كان معنيا بصفة أكثر خصوصية بالنص، وبصفة أقل بالجمهور، متخيلا كان أو حقيقيا (ذلك أن روايات النثر الرومانسية المطبوعة كثيرا ما كانت تكتب لكي تقرأ بصوت عال). لكن وضع الروائي أو الروائية كان لا يزال غير مستقر إلى حد ما. وتكشف اللازمة المتكررة «عزيزي القارئ» لدى روائي القرن التاسع عشر عن مشكلة تكيف. ذلك أن المؤلف كان لا يزال يميل إلى الإحساس

بالجمهور، أي المستمعين، في مكان ما، وكان عليه أن يتذكر مرارا أن القصة ليست لمستمعين بل لقراء، ويعيش كل منهم وحيدا في عالمه. كذلك يكشف ولع ديكنز وروائيين آخرين في القرن التاسع عشر بالقراءة الحماسية لمختارات من رواياتهم عن الشعور بالحنين إلى عالم الروائي الشفاهي القديم. وكان الشبح الملح على نحو خاص من هذا العالم هو البطل الجوال، الذي ساعدت رحلاته على ربط الأحداث معا والذي ظل حيا خلال الروايات القروسطية، بل خلال عمل سرفانتس الذي يدل فيما عدا ذلك على نضج مبكر لا يكاد يصدق وهو دون كيشوت، امتدادا إلى ديفو (كان روبنسون كروزو جوالا ضالا بعد تحطم سفينته) وإلى عمل فيلدنج المسمى توم جونز، والقصص المتقطعة التي كتبها سموليت [9]، بل إلى بعض أعماله ديكنز، من مثل أوراق بيكويك.

أما القصص ذات البناء الهرمي فتصل إلى قمتها في القصة البوليسية كما رأينا، بدءا من قصة بو«جرائم قتل في شارع مورج»، المنشورة في سنة 1841. ففي القصة البوليسية النموذجية، يؤدي الفعل الصاعد الذي لا رجعة فيه إلى توتر لا يكاد يحتمل، ثم يزيل التعرف الذروي وعكس الفعل التوتر بمفاجأة متفجرة، في حين يزيل حل العقدة التباس كل شيء نهائيا، ويتبين أن كل تفاصيل القصة، منذ البداية حتى الذروة وحل العقدة، كانت جوهرية رغم أنها نجحت في تضليلنا. وتشترك «الروايات البوليسية» الصينية، التي بدأت في القرن السابع عشر، ونضجت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، تشترك مع روايات بو في المواد القصصية، لكنها وقد حشت نصوصها بـ «قصائد مطولة، واستطرادات فلسفية، وما إلى ذلك» (جوليك 1949، ص 3 من المقدمة)، لم تحقق أبدا إيجاز بو الذروي.

وتتصف حبكات القصص البوليسية بأنها عميقة في داخليتها، أي أن الاكتمال التام لا يتحقق في العادة إلا في عقل إحدى الشخصيات أولا، ثم ينتشر إلى القارئ والشخصيات الخيالية الأخرى بعد ذلك. وقد كان شرلوك هولمز يعرف النهاية بكاملها قبل أن يتوصل إليها أحد سواه، ومن بينهم القارئ بخاصة. وهذه سمة تتسم بها القصة البوليسية Detective مقارنة بقصة الأسرار Mystery البسيطة، التي ليس لها تنظيم مغلق دقيق إلى هذا الحد. ويتضح هنا «التحول إلى الداخل في القصة»، على حد تعبير كاهلر

(1973)، بمقابلته بالقصص الشفاهية القديمة. فقد حل الوعي الداخلي للشخصية الرئيسة التي توجد في السياق الطباعي محل الشخصية الرئيسة لدى الراوي الشفاهي، وهي شخصية تتميز عادة بأعمالها البطولية الخارجية.

وليس من النادر أن تظهر القصة البوليسية شيئا من الصلة المباشرة بين الحبكة والنصية. ففي قصة إدجار ألان بو «الحشرة الذهبية» The Gold Bug (1843) (10)، لا يضع بو مفتاح الفعل داخل عقل بطله ليجراند فحسب، بل يقدم نصا بوصفه المقابل الخارجي للفعل، وهو الشفرة المكتوبة التي تفسر الخريطة التي تحدد مكان الكنز المخفي. والمشكلة الفورية التي يحلها ليجراند مباشرة ليست مشكلة وجودية (أي: أين الكنز؟)، بل مشكلة نصية (هي: كيف لهذه الشفرة أن تفك؟). وما أن تحل المشكلة النصية حتى يصبح كل شيء في مكانه. وكما أوضح لي توماس ج. فارل ذات مرة، فإنه برغم أن النص يكتب باليد، إلا أن الشفرة في النص طباعية إلى حد كبير، لا تتشكل من حروف الأبجدية فحسب، بل من علامات الترقيم كذلك، وهذه تكون ضئيلة أو غير موجودة في المخطوطات، لكنها تتوافر في المطبوعات. وهذه العلامات أبعد عن العالم الشفاهي حتى من الحروف الأبجدية؛ فهي برغم كونها جزءا من النص، غير قابلة للنطق وغير فونيمية. ومن الواضح هنا تأثير الطباعة في إبلاغ الإحساس بالعزلة والاكتمال مداه. فما هو داخل النص والعقل يشكل وحدة كاملة، قائمة بذاتها في منطقها الداخلي الصامت. وفيما بعد، أبدع هنري جيمس، تنويعا على هذه التيمة نفسها في نوع من القصة شبه البوليسية هي أوراق أسبرن 1888(The Aspern Papers)، فيها شخصية مركزية غامضة، ترتبط هويتها الكلية ارتباطا لا ينفصم بما هو مخبوء من خطاباتها غير المنشورة، التي تحرق في نهاية القصة وتصير رمادا، دون أن يقرأها الرجل الذي كرس حياته لتتبعها، كي يكتشف سر شخصية جيفري أسبرن الحقيقية. ومع الأوراق المحروقة، ينتهي سر شخصية أسبرن في عقل متتبعه. إن النصية مجسدة تجسيدا في هذه القصة التي لا تنسى. «الحرف يميت، والروح يحي» (2 كورنثوس 2:6).

وتشجع تأملية الكتابة ذاتها-تلك التي يفرضها بطء عملية الكتابة مقارنة بالإلقاء الشفاهي، كما تفرضها عزلة الكاتب مقارنة بالمنشد الشفاهي-على

نمو الوعي من اللاوعي. ذلك أن كاتب القصة البوليسية أشد وعيا ورهافة حس بما يدور في خلده من أي راو من رواة بيبودي الملحميين، على نحو ما يوضح تنظير إدجار ألان بو نفسه.

والكتابة كما رأينا، هي في جوهرها نشاط ينشط الوعي والقصة المنظمة في إحكام، والمحبوكة حبكة كلاسيكية تنتج عن الوعي الشديد وترعاه. وتعبر هذه الحقيقة عن نفسها رمزيا عند رؤية الفعل في بؤرة وعي الشخصية الرئيسة، أي المخبر السري، وذلك مع ظهور الحبكة الهرمية بشكل تام في القصة البوليسية. وفي العقود الأخيرة، عندما أخذت الثقافة الطباعية تتحول إلى ثقافة إلكترونية، لم تعد القصة ذات الحبكة المحكمة مقبولة لأنها «أسهل» من اللازم (بمعنى أن الوعي يتحكم فيها تحكما مفرطا) بالنسبة لكل من المؤلف والقارئ. أما أدب الطليعة الآن فمضطر إلى أن ينزع الحبكة عن قصصه أو يبهم حبكاتها. غير أن قصص العصر الإلكتروني التي انتزعت منها حبكتها ليست قصصا متقطعة. بل تنويعات انطباعية وصورية (11) Imagistic على القصص ذات الحبكة التي سبقتها زمنيا. وقد أخذت الحبكة القصصية الآن تحمل بشكل دائم علامة الكتابة والطباعة. وهي عندما تبني نفسها بوساطة الذكريات والأصداء، فإنها توحي بالقصص الشفاهية الأولية المبكرة التي كانت تعتمد اعتمادا شديدا على اللاوعي (بيبودي 1975). وهي تفعل ذلك بطريقة لابد أن تكون واعية بذاتها، وأن تكون ذات سمات كتابية تميزها كما في رواية ألان روب-جرييه الغيرة La lousie أو رواية جيمس جويس «عولس» Ulysses.

الشخصية «المكتملة»، والكتابة والطباعة

يفهم القارئ الحديث عادة عملية «خلق الشخصيات» على نحو مؤثر في القصة أو الدراما على أنها إنتاج الشخصية «المكتملة»، حسب مصطلح أ. م. فورستر (1974، ص 46-54)، وهي الشخصية التي يتمثل «فيها تقلب الحياة من حولها». وتقف في مقابل الشخصية «المكتملة» الشخصية «المسطحة»، وهي نمط الشخصية الذي لا يفاجئ القارئ مطلقا، بل يبهجه، بدلا من ذلك، بإرضاء توقعاته على نحو متصل. ونحن نعرف الآن أن الشخصية «الثقيلة» (أو «المسطحة») تستمد أصلا من القصص الشفاهية

الأولية التي لا يمكن أن تمدنا بنوع آخر من الشخصيات. وتساعد الشخصية النمطية (12) في تنظيم الخط السردي نفسه، ومعالجة العناصر غير القصصية التي ترد في القصة. فيمكن أن يستخدم التراث الأدبي الخاص بالحذق حول عولس (أو، في ثقافات أخرى، حول الأخ الأرنب Brer Rabbit أو العنكبوت أنانسي Spider Anansi)، كما يمكن أن يستخدم التراث الخاص بالحكمة حول نستور (13)، وهكذا دواليك.

وكلما تحرك الخطاب من الشفاهية الأولية نحو تحكم كتابي وطباعي متزايد، تسلم الشخصية المسطحة أو «الثقيلة» أو النمطية نفسها إلى شخصيات تتجه نحو «الاكتمال» على نحو متزايد، أي شخصيات تؤدي دورها بطرق غير متوقعة لأول وهلة، لكنها تكون في النهاية راسخة حسب شروط بنية الشخصية المعقدة، والحافز المعقد الذي يحرك الشخصية المكتملة. ذلك أن تعقد الحافز والنمو النفسي الداخلي مع مرور الوقت يجعلان الشخصية المكتملة كأنها «شخص حقيقي». وقد اعتمدت الشخصية المكتملة المنبثقة من الرواية في ظهورها على تطورات مهمة كثيرة. ويشير شولز وكيلوج (1966، ص 165- 177) إلى موثرات مثل الحافز الباطني في العهد القديم وتكثيفه في المسيحية، والتقليد اليوناني الدرامي، وتقاليد الاستبطان الأوغسطينية والأوفيدية، والاتجاه إلى الداخل الذي عززته قصص الحب السلتية (14) القروسطية وتقليد الحب البلاطي (15). ولكنهما يشيران أيضا إلى أن تشعب السمات الفردية للشخصية لم يكتمل حتى ظهرت الرواية بحسها بالزمن لا باعتباره إطارا للفعل الإنساني وحسب بل باعتباره أحد مكونات هذا الفعل.

إن هذه التطورات جميعها لا يمكن تصورها في الثقافات الشفاهية الأولية، ولكنها في الحقيقة تبرز في عالم تسيطر عليه الكتابة بما فيها من قوة حافزة نحو الاستبطان الذي يسجل تفصيلا، ومن تحليلات متقنة لحالات الروح الباطنية وعلاقاتها المتسلسلة الناتجة عن بنائها داخليا. ويجب أن يتضمن الشرح الكامل لبروز الشخصية «المكتملة» وعيا بما فعلته الكتابة، والطباعة فيما بعد، في مجال النظام الفكري القديم. ولعل أولى المحاولات للاقتراب من الشخصية المكتملة هي تلك التي نجدها في التراجيديات اليونانية، وهي أول نوع أدبي قولي تتحكم فيه الكتابة تحكما

كاملا. وهذه المحاولات لا تزال تتعامل مع القادة من الشخصيات العامة بصفة أساسية أكثر من تعاملها مع شخصيات عادية محلية، من ذلك النوع الذي يمكن أن يزدهر في الرواية. لكننا نجد أن أوديب في مسرحية سوفوكليس، بل نجد على نحو أدل، بينثيوس (16) وأجافي (17) وإفيجينيا (18) وأريستيس (19) في تراجيديات يوريبيدس (20)، تمثل شخصيات أكثر تعقيدا وأكثر حرقة ولوعة داخلية من أي شخصية من شخصيات هومروس.
إن ما نتعامل معه من منظور التحول من الشفاهية إلى الكتابية هو الاستيعاب المتزايد للعالم الذي أتاحته الكتابة. ويلفت وات (1967، ص 75) الانتباه إلى «الاستيعاب الباطني للوجدان» والعادات الاستبطانية التي أدت إلى تقدير الشخصية الإنسانية حق قدرها، وهو الأمر الذي نجده عند ديفو. ويرجع وات هذا إلى الخلفية الكالفنية (21) البيوريتانية عند ديفو. فثمة شيء يتميز بالكالفنية في الطريقة التي تربط شخصيات ديفو الاستبطانية بالعالم الدنيوي. لكن الاستبطان والاستيعاب الباطني المتزايد للوجدان صفتان من صفات التاريخ الكلي للتنسك المسيحي، حيث ارتبط تكثيفهما ارتباطا واضحا بالكتابة، وذلك منذ اعترافات القديس أوغسطين، إلى السيرة الذاتية للقديسة تيريزا من ليزو (1873- 1897) (22). ويلاحظ ملر وجونسون (1938، ص 461)، من خلال ما اقتبسه وات منهما، أن «كل بيوريتاني يعرف القراءة والكتابة كان يكتب مذكرات من نوع ما». وقد كثف قيام الطباعة الاتجاه إلى الداخل، الذي عززه الخط. وسرعان ما تميز عصر الطباعة في الدوائر البروتستانتية بالدعوة إلى التفسير الفردي الخاص للكتاب المقدس، كما ارتبط في الدوائر الكاثوليكية بنمو الاعتراف الخاص المتكرر بالخطايا، وبإلحاح مصاحب على تفحص الوجدان. ولا شك أن تأثير الكتابة والطباعة على التنسك المسيحي في أمس الحاجة إلى الدراسة.

إن الكتابة والقراءة من الأنشطة التي يمارسها الفرد منفردا كما رأينا (برغم أن القراءة في البداية كانت في كثير من الأحيان تمارس بصورة جماعية). إنهما تستغرقان النفس في فكر متقد، داخلي، ذي طابع فردي لا يتاح للشعب الشفاهي. وفي العوالم الخاصة التي يولدانها، يولد الشعور بالحاجة إلى الشخصية الإنسانية «المكتملة» التي تلمس حوافزها في أعماقها وتستمد قوتها بشكل غامض ولكنه مؤكد من الداخل. وبعد أن برزت

الشخصية «المكتملة» أولا في الدراما اليونانية القديمة التي تحكمت فيها الكتابة، تطورت إلى مدى أبعد في عصر شكسبير بعد ظهور الطباعة، ووصلت إلى قمتها مع الرواية، بعد أن صار استيعاب الطباعة أكثر اكتمالا (أونج 1971) مع حلول عصر الرومانسية.

على أن الكتابة والطباعة لا تتخلصان كلية من الشخصية المسطحة؛ فطبقا للمبدأ القائل إن التكنولوجيا الجديدة للكلمة تدعم القديم في الوقت الذي تقوم فيه بتحويله، يمكن لثقافات الكتابة في الحقيقة أن تولد في بعض الأحيان شخصيات تكون مثالا للشخصيات النمطية، أي المجردة. وهذا ما حدث في المسرحيات الأخلاقية في العصور الوسطى المتأخرة، التي توظف الفضائل والرذائل المجردة بوصفها شخصيات نمطية مكثفة تكثيفا لا تقدر عليه إلا الكتابة، كما حدث في دراما الأخلاط(*2) في القرن السابع عشر، التي تقدم فضائل ورذائل مكسوة بقليل من الصفات الإنسانية على أنها شخصيات في حبكات أكثر تعقيدا، كما في مسرحية بن جونسون «كل إنسان ومزاجه» أو (23)(Volpone) ويضفي ديفو، وريتشارد سون، وفيلدنج، وروائيون آخرون مبكرون (وات 1967، ص 19-21)، بل جين أوستن أحيانا، على الشخصيات أسماء تسمهم: نكهة الحب؛ أو خلي القلب؛ أو ذو الجدارة؛ أو المنصف (*3) أما التكنولوجيا العالية المتأخرة، أي الثقافات الإلكترونية، فلا تزال تنتج شخصيات نمطية في أنواع أدبية تعود إلى الوراء مثل أفلام رعاة البقر، أو في سياقات من الفكاهة الساخرة الواعية بذاتها (بالمعنى المعاصر لهذه الكلمة)(*4) فالعملاق الأخضر الطريف 24(Jolly Green Giant) شخصية تناسب فن الدعاية لأن الصفة «طريف» Jolly التي تتعارض مع صفة البطولة تقول للبالغين ألا يأخذوا مسألة إله الخصب الحديث هذا مأخذا جديا (25) وهكذا نرى أن قصة الشخصيات النمطية والطرق المعقدة التي تصل بها هذه الشخصيات بين القصص المكتوبة والتقليد الشفاهي لم ترو بعد.

ومثلما تقوم القصة المفرغة من الحبكة في عصر الطباعة المتأخر أو العصر الإلكتروني على الحبكة الكلاسيكية، وتنجز تأثيرها نتيجة للإحساس بأن الحبكة مقنعة أو مفقودة، كذلك تحقق الشخصيات المجوفة على نحو غير مألوف، التي تمثل حالات متطرفة من الوعي، في هذا العصر نفسه،

كما هو عند كافكا، أو صمويل بيكيت، أو توماس بينشون، تأثيرها نتيجة للتقابل الذي تشعر به في مواجهة أسلافها، أي الشخصيات «المكتملة» في الرواية الكلاسيكية. ولم يكن من الممكن تصور شخصيات العصر الإلكتروني هذه لو لم تكن القصة قد مرت بمرحلة الشخصية «المكتملة».

ويسجل تطور الشخصية المكتملة تغيرات في الوعي تمتد بعيدا فيما وراء عالم الأدب. ومنذ فرويد، اتخذ الفهم النفسي، وبخاصة الفهم النفسي التحليلي لبنية الشخصية إجمالا من الشخصية «المكتملة» في القصة نموذجا له. ويفهم فرويد الكائنات البشرية الحقيقية كما لو أنها مبنية نفسيا مثل شخصية أوديب الدرامية، وليس مثل أخيل، أو في الحقيقة مثل أوديب كما يفسر من خلال عالم روايات القرن التاسع عشر، حيث يبدو شخصية «نامية» تفوق أي شخصية نجدها في الأدب اليوناني القديم. ويبدو أن تطور علم النفس التحليلي الحديث يوازي تطور الشخصية في الدراما والرواية، حيث يعتمد كلاهما على التحول الداخلي للنفس، ذلك التحول الذي أنتجته الكتابة وكثفته الطباعة. والحق أنه تماما مثلما يبحث علم النفس التحليلي عن معنى غامض خفي له دلالة عميقة يكمن تحت سطح الحياة العادية، فكذلك يدعو الروائيون من جين أوستن إلى ثاكري وفلوبير القارئ إلى أن يلتمس شيئا من المعنى الأكثر صدقا تحت السطح المنقوص أو المخادع الذي يصورونه. لقد كان التوصل إلى مكتشفات علم النفس الخاصة بأعماق الحياة الإنسانية مستحيلا من قبل للأسباب نفسها التي من أجلها لم يكن ظهور الشخصية «المكتملة» ممكنا قبل زمنها. ففي كلتا الحالتين، كان الأمر يتطلب تنظيما نصيا للوعي، وإن كانت هناك قوى أخرى بطبيعة الحال تفعل فعلها كذلك-مثل الابتعاد عن العلاج الشمولي للطب «القديم» (السابق لباستير) والحاجة إلى شمولية جديدة؛ وعملية تحويل الثقافة إلى ثقافة ديمقراطية هي ملك للأفراد (وهي ثقافة في حد ذاتها ناتجة عن الكتابة، وعن الطباعة فيما بعد)، وبروز ما يسمى بالأسرة «الذرية» أو «أسرة المحبة»، في مكان العائلة الممتدة والمنظمة من أجل الحفاظ على «سلسلة» النسب؛ والتكنولوجيا المتقدمة التي تربط بين مجموعات أكبر من الأشخاص ربطا أشد؛ وهلم جرا.

ولكن أيا كانت هذه القوى الأخرى وراء تطور علم النفس التحليلي، فقد

تمثلت قوة رئيسية منها في الشعور الجديد بعالم الحياة الإنسانية والكائن البشري؛ ذلك العالم الذي أتاحته الكتابة والطباعة. فالشخصيات التي تصورها النعوت لا تكشف عن خباياها للنقد التحليلي النفسي. وكذلك الأمر مع الشخصيات التي يصورها علم نفس الملكات(*5)، وتتنازع فيها «الفضائل» و«الرذائل». وإذا ما كان علم النفس الحديث والشخصية «المكتملة» في القصة يمثلان للوعي الحاضر ماهية الوجود الإنساني، فإن الشعور بهذا الوجود قد تم خلقه بوساطة الكتابة والطباعة. وهذا لا يعني على الإطلاق تخطئة الشعور الحاضر بالوجود الإنساني. بل على النقيض تماما؛ فالإحساس الظواهري المعاصر بالوجود أغنى-في تأمله الواعي الذي يتم التعبير عنه بمزيد من الوضوح-من أي شيء سبقه. لكن من المفيد أن ندرك أن هذا الإحساس يعتمد على تقنيات الكتابة والطباعة، المستوعبة بعمق، والتي صارت جزءا من روافدنا النفسية. فالذخيرة الهائلة من المعرفة التاريخية والنفسية وغيرها التي يمكن أن تجد طريقها اليوم إلى القصة الممتعة عقليا، وإلى خلق الشخصيات، لا يمكن تحصيلها إلا من خلال استخدام الكتابة والطباعة (و الإلكترونيات الآن). غير أن تقنيات الكلمة هذه لا تخزن ما نعرفه فحسب؛ إنها تشكله في طرز خاصة لا تتاح على الإطلاق في الثقافة الشفاهية، بل لا يمكن في الحقيقة تصورها في هذه الثقافة.

7 النظرية النقدية المعاصرةفي ضوء التحول الشفاهي الكتابي

بعض الأطروحات

تعد دراسة التقابل بين الشفاهية والكتابية عملا لم يفرغ منه بعد إلى حد كبير. ولا يزال ما تعلمناه أخيرا عن هذا التقابل مستمرا في توسيع دائرة فهمنا، ليس للماضي الشفاهي فحسب، بل للحاضر الكتابي كذلك، محررا عقولنا المشدودة إلى النص، وواضعا الكثير مما أصبح مألوفا لنا زمنا طويلا في منظور جديد. وسوف أقترح فيما يلي بعض المنظورات والنظرات مما يبدو جديدا وطريفا، ولن أزيد على هذا القدر؛ إذ يستحيل علي أن أتناول كل شيء. ولسوف أقدم الموضوع في هذا الفصل على شكل أطروحات؛ لا أقوال فرضية بشكل أو بآخر، تتصل من طرق متعددة بما تم شرحه حتى الآن عن التحول الشفاهي-الكتابي. وإذا كانت الفصول السابقة قد نجحت، ولو بشكل مقبول، في تحقيق غاياتها، فلا بد لمن قرأها أن يتمكن من تطوير هذه الأطروحات، بالإضافة إلى توليد أطروحات خاصة

ونظرات إضافية. وسوف يولي بعض هذه الأطروحات اهتماما خاصا للطرق التي تصل بين مدارس معاصرة بعينها للتفسير الأدبي وللفلسفة، وعملية التحول من الشفاهية إلى الكتابية. ومعظم هذه المدارس يتناولها هوكس في كتابه البنيوية والسيميوطيقا (1977) [1]. ومن أجل راحة القارئ، سوف تكون الإشارات المرجعية مباشرة إلى هوكس، كلما أمكن ذلك، حيث يمكن تتبع كثير من المصادر الأولية.

تاريخ الأدب

لقد بدأ تاريخ الأدب (ولكنه لم يقطع شوطا بعيدا بعد) في استغلال الإمكانات التي فتحتها أمامه الدراسات التي قامت على الشفاهية-الكتابية، فظهرت دراسات مهمة عن تقاليد متفرقة بعينها، وتناولت إما الروايات الشفاهية الأولية لهذه التقاليد، أو العناصر الشفاهية في نصوصها الأدبية. ويستشهد فولي (1980 ب) بأعمال عن الأسطورة السومرية، ومزامير داود، وإنتاجات شفاهية متنوعة من غرب أفريقيا ووسطها، وعن الأدب الإنجليزي والفرنسي والألماني في العصور الوسطى (انظر كورشمان 1967)، وعن البيلنا[*] Bylina الروسية والمواعظ الشعبية الأمريكية. وتضيف قوائم هايمس (1973) دراسات عن تقاليد الأينو [2] والتركيك [3](Turkic) وبعض التقاليد الأخرى. لكن تاريخ الأدب على وجه الإجمال لا يزال يتقدم في طريقه دون شديد وعي بقطبي الشفاهية والكتابية، على الرغم من أهميتها في تطور الأنواع الأدبية، والحبكة، وخلق الشخصيات، وعلاقة القارئ بالكاتب (انظر آيزر 1978)، وعلاقة الأدب بالبنيات الاجتماعية، والعقلية، والنفسية.

ويمكن للنصوص أن تمثل كل الأشكال المختلفة للتكيف مع قطبي الشفاهية والكتابية. وقد كانت ثقافة المخطوطات في الغرب شفاهية دائما على نحو هامشي، بل إنه بعد ظهور الطباعة، لم تحقق النصية إلا على نحو تدريجي المكانة التي تحتلها اليوم في الثقافات التي صارت معظم ضروب القراءة فيها صامتة، ونحن لم نتقبل بعد تقبلا تاما حقيقة أن كثيرا من النصوص الأدبية منذ العصر القديم حتى القرن الثامن عشر كان يقصد منها على وجه العموم أن تلقى أمام جمهور على لسان المؤلف نفسه في الأساس، حتى عندما يكون قد أنشأها كتابة (هادس 1954، ص 40؛ نلسن

1976-1977، ص 77). كذلك كانت القراءة بصوت عال أمام العائلة وأمام مجموعات أخرى صغيرة لا تزال شائعة في أوائل القرن العشرين، إلى أن جعلت الثقافة الإلكترونية مثل هذه المجموعات تلتف حول أجهزة الراديو والتلفاز، بدلا من الالتفاف حول أحد أعضاء الجماعة الحاضرين.

ويثير أدب العصور الوسطى الاهتمام على نحو خاص في علاقته بالشفاهية، وذلك نتيجة للضغوط الشديدة التي كانت الكتابية تمارسها على النفس في تلك العصور، والتي سببتها، من ناحية، مركزية النص المقدس (بينما لم يكن لدى اليونانيين والرومانيين القدماء نصوص مقدسة، وكانت دياناتهم تخلو تماما من اللاهوت الرسمي)، وسببها من ناحية أخرى ذلك الخليط الجديد الغريب من الشفاهية (المجادلات) والنصية (الشروح والحواشي على الأعمال المكتوبة)، وهو ما كان معروفا في التقاليد الأكاديمية في العصور الوسطى (هاجنل 1954). ومن المحتمل أن يكون معظم كتاب العصور الوسطى في أوروبا قد تابعوا العادة الكلاسيكية، ألا وهي كتابة أعمالهم الأدبية كي تقرأ جهرا (كروسبي 1936؛ نلسن 1976-1977؛ آهرن 1981). ولم يساعد هذا على تحديد الأسلوب البلاغي المتوقع فحسب، بل على تحديد طبيعة الحبكة وعملية خلق الشخصيات كذلك.

وقد استمرت هذه العادة نفسها على نحو ملحوظ خلال عصر النهضة. ويلفت وليم نلسن (1976-1977، ص 119-120) الانتباه إلى مراجعة ألاماني Alamanni عمله غير الناجح أصلا، المسمى جيرون كورتيزي Giron Cortese كي يجعل منه عملا يتشكل من أحداث متقطعة، ومن ثم أكثر مناسبة للقراءة الشفاهية على مجموعات من الناس، على نحو ما كانت عليه ملحمة تاسو الناجحة، المسماة أورلاندو. ويمضي نلسن في ملاحظاته ليقدر أن الحافز نفسه هو الذي جعل فيليب سدني يراجع قصيدته المسماة (أركاديا القديمة) [4] ليجعلها مناسبة للإلقاء الشفاهي. وهو يشير كذلك (1976-1977، ص 117) إلى أن عادة القراءة الشفاهية خلال عصر النهضة كانت تجعل المؤلفين يعبرون عن أنفسهم «كما لو كان هناك أناس حقيقيون يستمعون إليهم» على عكس مؤلفي هذه الأيام الذين يخاطبون قراء يفترضون وجودهم افتراضا. وعلى هذا الأساس كان أسلوب كل من رابليه [5] وتوماس ناش [6]. وتعد دراسة نلسن هذه واحدة من أغنى الدراسات في توضيح ديناميات

الشفاهية-الكتابية في الأدب الإنجليزي، من العصور الوسطى إلى القرن التاسع عشر وفي الإشارة إلى الكثير مما لا يزال يمكن النهوض به فيما يتصل بدراسة قطبي الشفاهية والكتابية. ومن منا درس القصة الخيالية يوفيويز Euphues لليلي (Lyly)[7] بوصفها عملا يقرأ بصوت عال؟

وتعد الحركة الرومانتيكية بداية النهاية للبلاغة القديمة ذات الأساس الشفاهي (أونج 1971)، ومع ذلك تتردد أصداء الشفاهية، حينا بشكل لا ينسى وحينا آخر بصورة خرقاء، في أسلوب الكتاب الأمريكيين المبكرين، مثل هوثورن (باير 1980)، ناهيك عن الآباء المؤسسين للولايات المتحدة الأمريكية، كما تتردد أصداؤها بوضوح عبر التاريخ الرسمي لتوماس بابنغتن ماكولي وحتى ونستن تشرشل. وتشير الطريقة المسرحية لصياغة المفاهيم عند هؤلاء الكتاب والأسلوب شبه الخطابي الذي يتميزون به إلى مدى فعالية الشفاهية المتبقية في مناهج التعليم المتبعة في المدارس البريطانية الخاصة ولا يزال على تاريخ الأدب أن يفحص كل ما يتضمنه هذا الكلام. وعلى مر القرون، نجد أن التحول من الشفاهية عبر الكتابية والطباعة إلى الإنتاج الإلكتروني للكلمة قد أثر تأثيرا عميقا في أنواع فن القول بل حدد مسار تطورها، كما حدد بطبيعة الحال، وفي الآن نفسه، الأنماط المتتابعة لخلق الشخصيات والحبكة. وفي الغرب، على سبيل المثال، تعد الملحمة أساسا وبصورة لا مفر منها شكلا فنيا شفاهيا. أما الملاحم المكتوبة والمطبوعة، أي تلك المسماة بالملاحم «الفنية»، فهي محاكاة غير واثقة من نفسها، مغرقة في التقليد للأساليب القديمة التي كانت ديناميات السرد النفسية تتطلبها في القصص الشفاهية-مثل القفز بداية في وسط الأشياء، والأوصاف الدقيقة القائمة على الصيغة لسلاح البطل وملابسه الواقية، والسلوك الخصامي، وغير ذلك من صيغ تطوير الثيمات الشفاهية الأخرى. وكلما تضاءلت الشفاهية مع الكتابة والطباعة، تغير شكل الملحمة بصورة لا مناص منها، مهما حسنت نوايا المؤلف وجهوده. وراوي الإلياذة والأوديسة كائن ضائع في التعبيرات الشفاهية التي تخص الجماعة؛ فهو لا يظهر أبدا من حيث هو «أنا». والكاتب فرجيل يبدأ الإلياذة بـ Arma Virumque Cano، «أنا إنما أغني للسلاح والرجال». ويكشف خطاب سبنسر[8] إلى السير والتر رالي[9] في تقديمه لقصته ملكة الجن The Faerie Queene عن أن

سبنسر كان يعتقد حقا أنه كان ينشئ عملا مثل عمل هومروس. ولكن الكتابة والطباعة قررا أنه لم يكن ليستطيع أن يفعل ذلك. وفي الأخير، فإن الملحمة المكتوبة أخذت تفقد حتى مصداقيتها المتخيلة؛ وذلك لأن جذورها في النظام العقلي للثقافة الشفاهية قد جفت. وصار السبيل الوحيد الذي يستطيع به القرن الثامن عشر أن يرتبط بالملحمة هو أن يسخر منها في الملاحم الساخرة (Mock-epics)[10] وقد ظهر من هذه الملاحم مئات. أما بعد ذلك فقد ماتت الملحمة في الواقع. ويشكل إهمال كازنتزاكيس [11] للأوديسة شكلا أدبيا غريبا عن عالم الملحمة.

أما قصص الرومانس أو القصص الخيالية فهي نتاج للثقافة الكتابية، وهي إبداعات ظهرت في نوع أدبي مكتوب وجديد، يعتمد اعتمادا شديدا على الأنماط الشفاهية للفكر والتعبير، ولكنها لم تكن تقليدا واعيا للأشكال الشفاهية، على نحو ما فعلت الملحمة «الفنية». أما الحكايات الغنائية[12](ballads)، كتلك التي نجدها في منطقة الحدود [13]، والتي صيغت بالإنجليزية والأسكتلندية، فقد نشأت على حافة الشفاهية. هذا في حين كان من الواضح أن الرواية نوع أدبي ينتمي إلى عصر الطباعة، وإلى ذهن القارئ الفرد، نوع خلا من القيم البطولية التي تميز الملاحم ونرع نزوعا شديدا إلى السخرية. بينما تنتمي أشكال القصة المعاصرة، المفرغة من الحبكة، إلى العصر الإلكتروني، فهي مبنية بناء ملتويا وتعتمد على شفرات صعبة الإدراك (مثل الحاسوب)؛ وهلم جرا، وهذه بضعة من الأنماط العامة؛ أما ماذا كانت عليه الأنماط التفصيلية فلا أحد يعرف بعد، في الأغلب الأعم، لكن دراستها وفهمها لن يلقيا الضوء على أشكال فن القول وأشكال الفكر في الماضي فحسب، بل على أشكال الحاضر، وربما على تلك الأشكال الخاصة بالمستقبل.

ويمكننا أن نملأ فجوة كبيرة في فهمنا لتأثير النساء في النوع والأسلوب الأدبيين من خلال العناية بالتحول الشفاهي-الكتابي-الطباعي. وقد لاحظنا في فصل سابق هنا أن الروائيات الأوائل وكاتبات أخريات كن يعملن بشكل عام من خارج التقليد الشفاهي لأن البنات لم يكن يخضعن عموما للتدريب البلاغي القائم على الشفاهية، الذي كان الأولاد يتلقونه في المدرسة. ومع أن أسلوب الكاتبات كان أقل شفاهية من الناحية الشكلية بشكل واضح من

أسلوب الرجال، فإنه لم تقم دراسات أساسية، على علمي، لفحص النتائج المترتبة على هذه الحقيقة وهى نتائج لابد أن تكون على درجة كبيرة من الأهمية. ولا شك في أن الأساليب غير البلاغية، الملائمة للكاتبات، قد ساعدت على جعل الرواية على ما هي عليه، أي أكثر شبها بالمحادثة منها بالخطابة من فوق منصة. وقد لفت شتاينر (1967، ص 387- 389) الانتباه إلى أصول الرواية في الحياة التجارية. وهذه الحياة كانت كتابية على نحو شامل، لكن كتابيتها كانت تنتمي إلى اللهجات المحلية ولا تنتمي إلى البلاغة اللاتينية. وكانت مدارس المنشقين، التي كانت تدرب طلابها على حياة التجارة، أول من سمح للبنات بالانتظام في فصولها. وهناك أنواع متعددة من الشفاهية المتبقية، بالإضافة إلى «الشفاهية الكتابية» للثقافات الشفاهية الثانوية، التي سببها المذياع والتلفاز، مازالت في انتظار دراسات عميقة (أونج 1971، ص 284-303؛ 1977، ص 53-81). ومن أكثر الدراسات طرافة عن التقابل بين الشفاهية والكتابية في الوقت الحاضر، دراسات تقوم على الأدب الناطق بالإنجليزية في أفريقيا الغربية (فريتشي 1981). وإذا ما شئنا الحديث بشكل أقرب من الحياة العملية قلنا إن فهمنا الأعمق للديناميات النفسية للشفاهية ولعلاقتها بالديناميات النفسية للكتابة يساعد على تحسين تعليم مهارات الكتابة، خاصة في ثقافات تمضي قدما هذه الأيام من شفاهية تكاد أن تكون تامة باتجاه الكتابية، كما هو الحال في العديد من الثقافات الأفريقية (إسين 1978) وفي ثقافات فرعية لا تزال تحتفظ ببقايا شفاهية وتوجد ضمن مجتمعات تسودها درجة عالية من الكتابية (فارل 1978 أ؛ 1978 ب) مثل الثقافات الفرعية للسود في المدن الأمريكية أو الثقافات الفرعية للشيكانو [أي المواطنين الأمريكيين من أصل مكسيكي] في الولايات المتحدة.

النقد الجديد والشكلانية

يلقي التحول من الشفاهية إلى الكتابية ضوءا واضحا على معنى النقد الجديد (هوكس 1977، ص 151-156) من حيث هو نموذج أساسي للتفكير المشدود إلى النص. لقد أصر النقد الجديد على الاستقلال الذاتي لكل عمل فردي من الأعمال الفنية النصية. ويذكر القارئ أن الكتابة أطلق

عليها «الخطاب المستقل بذاته»، في مقابل القول الشفاهي، الذي لا يستقل بذاته أبدا بل يكمن دائما في وجود غير لفظي. وقد ربط النقاد الجدد العمل الفني القولي بعالم الأشياء المرئية للنصوص بدلا من عالم الحدث الشفاهي السمعي. لقد أصروا على النظر إلى القصيدة أو غيرها من الأعمال الأدبية بوصفها شيئا، أو «أيقونة لفظية».

وإنه لمن الصعب أن نرى كيف يمكن أن نطبق هذا النموذج الملموس المرئي للقصيدة أو لأي إبداع لفظي آخر على الأداء الشفاهي بشكل فعال؛ ذلك الأداء الذي قد يكون قصيدة حقيقية. فالصوت يقاوم عملية اختزاله إلى «شيء» أو «أيقونة»-إنه حدث مستمر، كما رأينا من قبل. وعلاوة على هذا، فإن الفصل بين القصيدة وسياقها سيكون أمرا من الصعب تخيله في ثقافة شفاهية، حيث تتكون أصالة العمل الشعري من الطريقة التي يندمج بها هذا المغني أو ذلك الراوي مع متلقين بأعيانهم في وقت بعينه. وعلى الرغم من أن العمل الشعري حدث خاص بشكل ما، متميز عن ضروب أخرى من الأحداث، وقائم في بيئة خاصة، فمن النادر جدا أن يكون مجرد حدث جمالي، سواء في هدفه أو في نتيجته. ذلك أن أداء ملحمة شفاهية، على سبيل المثال، يمكن أن يؤدي أدوارا متعددة، ففي الوقت نفسه يمكن أن يكون عرضا احتفاليا، أوpaideia أو عرضا تعليميا للشباب أو تدعيما للهوية الجماعية، أو سبيلا للاحتفاظ بكل أنواع التراث-التاريخي منه، والبيولوجي، والحيواني، والاجتماعي، والطردي[*2]، والملاحي، والديني-وبأشياء أخرى كثيرة. وفوق ذلك، يتقمص الراوي الشخصيات التي يصفها ويتفاعل بحرية مع جمهوره الحقيقي، الذي يساعد عندئذ من خلال استجاباته على تحديد ما يقوله الراوي من حيث طول قصته وأسلوبها. لذا نجد أن كاندي روريك، في أدائه لملحمة موِيندو لا يخاطب جمهوره فحسب، بل يجعل بطله، موِيندو، يخاطب الناسخين الذين يسجلون أداء روريك كتابة، قائلا لهم أن يسرعوا في عملهم (بايبويك وماتينه 1971). وما أبعد هذا الأداء عن فكرة الأيقونة. وفي نهاية الملحمة، يلخص روريك العبر الواقعية المستفادة، التي يشعر أن القصة تنقلها (1971، ص 144). أما السعي الرومانتيكي من أجل «الشعر الخالص»، المعزول عن هموم الحياة الحقيقية، فيستخلص من الشعور بالقول المستقل بذاته، الذي أدت إليه الكتابة، بل إنه ليستخلص، فيما وراء ذلك،

من الشعور بالاكتمال الذي جاءت به الطباعة. ولا شيء يوضح التحالف الوثيق، وغير الواعي تقريبا، بين الحركة الرومانتيكية والتكنولوجيا مثل هذا. وقد أخذت الشكلانية الروسية (هوكس 1977، ص 59- 73)، الأقدم قليلا من مدرسة النقد الجديد، الموقف نفسه تقريبا، برغم أن كلتا المدرستين تطورت على حدة. لقد نظر الشكلانيون إلى معظم الشعر من حيث هو لغة تتميز بوصفها منظورا «أماميا» [14][3*] foregrounded؛ أي لغة تجذب الاهتمام إلى الكلمات نفسها في علاقة كل كلمة بالأخرى داخل الاكتمال الذي هو القصيدة، بما لها من وجود داخلي مستقل بذاته. فالشكلانيون يقلصون أو ينحون من النقد أي اهتمام بـ «رسالة» القصيدة، أو «مصادرها»، أو «تاريخها»، أو علاقتها بالسيرة الذاتية لمؤلفها. ومن الواضح أنهم كانوا كذلك مشدودين إلى النص وكانوا يركزون بشكل مكثف (دون تفكير في أغلب الأحوال) على قصائد تم تأليفها كتابة.

لكن القول إن النقاد الجدد والشكلانيين الروس كانوا مشدودين إلى النص لا يعني الغض من قيمتهم. ذلك لأنهم في الحقيقة كانوا يتعاملون مع قصائد كانت هي ذاتها إبداعات نصية، وعلاوة على هذا، فإنه بالنظر إلى حالة النقد السابق عليهما، الذي كان قد كرس نفسه في معظمه لسيرة المؤلف الذاتية ونفسيته، على حساب النص، فقد كان لديهما المسوغ للإلحاح على الاهتمام بالنص. وقد انبثق النقد السابق عليهما من تقليد بلاغي، ذي بقايا شفاهية، ولم يكن في الحقيقة ماهرا في التعامل مع الخطاب النصي المستقل بذاته، ومن منظور التحول الشفاهي-الكتابي، يمكن النظر إلى التحول من النقد القديم إلى الشكلانية والنقد الجديد بوصفه تحولا من عقلية ذات بقايا شفاهية (بلاغية سياقية) إلى عقلية نصية (غير سياقية). غير أن العقلية النصية لم تكن عقلية تأملية نسبيا رغم أن النصوص مستقلة بذاتها بالتقابل مع التعبير الشفاهي، فليس من نص قادر في النهاية على أن يقوم بنفسه مستقلا عن العالم الذي يقع خارج النص. فكل نص Text ينبني على ذريعة ما Pretext[4*] فللنصوص جميعا ما يؤيدها مما يقع وراءها. وقد أشار رولان بارت (هوكس 1977، ص 154-155) إلى أن أي تفسير لنص ما مطالب بأن يتحرك؛ خارج النص من أجل أن يشير إلى القارئ؛ فلا معنى للنص حتى يقرأه شخص ما، ولكي يكون له معنى يجب أن يفسر،

بمعنى أن يوصل بعالم القارئ-وليس بمعنى أن يقرأ حسب الهوى أو النزوة أو دون إشارة إلى عالم الكاتب. ولعل من الممكن وصف الموقف على النحو الآتي: بما أن أي زمن يقع في كلية الزمن، فالنص المودع على يد مؤلفه في زمن ما، يتصل بحكم هذه الحقيقة بكل الأزمان، وينطوي على معان لا يمكن أن تكشف إلا مع مرور الزمن، وهذه المعاني لا تكون متاحة لوعي المؤلف أو وعي معاصريه، برغم أنها لا تكون بالضرورة غائبة عن لا وعيهم. ويزعم النقد الماركسي (الذي ينطلق بارت منه جزئيا-هوكس 1977، ص 267-271) أن المرجعية الذاتية لدى النقاد الجدد مرجعية موجهة طبقيا ومتملقة: أي أنها في الحقيقة توحد بين المعنى «الموضوعي» للنص وأشياء من خارج النص، أي التفسيرات التي تتخيل أنها تقوم على الحذلقة الذكية [15]، والفطنة [16]، والإحساس بالتقليد، وتوازن ما هو في جوهر الأمر أرستقراطية واهنة (هوكس 1977، ص 155). وقد أثبت النقد الجديد، من وجهة النظر هذه، نجاحه الفائق لدى الطبقات الوسطى المتملقة التي تتطلع بإجلال إلى هذا الوسط الأرستقراطي.

وقد نمت مدرسة النقد الجديد كذلك من خلال تحالف رئيسي آخر للقوى الشفاهية-الكتابية؛ ذلك التحالف الذي حدث عندما تحول العالم الأكاديمي من قاعدة اللاتينية العالية التي تتحكم بها الكتابية إلى قاعدة شفاهية أكثر تحررا، مرتبطة باللغة المحلية. ورغم أنه كان ثمة فصول هنا وهناك تعرض لموضوع الأدب الإنجليزي في الكليات والجامعات الأمريكية نحو 1850، فإن الموضوع لم يصبح موضوعا أكاديميا على نحو يؤبه له إلا في مطلع القرن العشرين، ولم يدرج في الدراسات العليا إلا بعد الحرب العالمية الأولى (باركر 1967). أما في جامعتي أكسفورد وكيمبرج فإن دراسة الإنجليزية وآدابها لم تبدأ على مستوى البكالوريوس وعلى استحياء إلا في أواخر القرن التاسع عشر، ولم تصبح موضوعا قائما بذاته إلا بعد الحرب العالمية الأولى (بوتر 1937، تيليارد 1958). وفي غضون الثلاثينيات من هذا القرن كانت مدرسة النقد الجديد في بداياتها-وهي التطور النابع عرضا من الدراسة الأكاديمية الجديدة للغة الإنجليزية وآدابها وكانت أول مدرسة نقدية كبرى تنشأ باللغة القومية للأدب المكتوب باللغة الإنجليزية يتطور في بيئة أكاديمية (أونج 1962، ص 177- 205). فلم يشهد العالم الأكاديمي «نقدا

قديما» للإنجليزية. وكان النقد المبكر للأعمال القومية، مع ما فيه من حصافة، يجري خارج العالم الأكاديمي وكان وليد المناسبات يمارسه الهواة في أكثره، وذلك لأن الدراسة الأكاديمية الصرف للأدب كانت تقتصر على اللاتينية، مع بعض اليونانية، كما أنها كانت ترتكز على دراسة البلاغة.

وكما رأينا من قبل، كانت اللاتينية على مدى مايربو على ألف عام لغة خاضعة للكتابية، ولم تعد لغة أما. وبرغم أنها كانت موصولة بعقلية ذات بقايا شفاهية، فإنها لم تقم علاقة مباشرة باللاوعي من ذلك النوع الذي تقيمه اللغة الأم. وفي ظل هذه الشروط، كان مصير أي نص أدبي مكتوب باللاتينية، مهما كان معقدا، ومهما تبحر العلماء في فهمه، أن يكون مبهما بالمقارنة مع أي نص مكتوب باللغة الأم للمرء، أي مكتوب من داخل خليط ثرٍّمن عناصر غير واعية وعناصر واعية. وانطلاقا من هذا الإبهام الجوهري نسبيا للنصوص اللاتينية، فإنه لم يكن من المستغرب أن يبتعد التعليق عن النص وأن يتجه إلى المؤلف، ونفسيته، وخلفيته التاريخية، وكل العناصر الخارجية التي أثارت حفيظة أنصار مدرسة النقد الجديد.

وقد تحددت مدرسة النقد الجديد نفسها منذ البداية بدراسة نصوص مكتوبة باللغة الإنجليزية. وقد فعلت هذا في معظمه داخل مجال أكاديمي، حيث كان يمكن للمناقشات أن تتطور على مدى أوسع، وأكثر استمرارا، وتنظيما من ذلك النقد العابر المبكر للأعمال المكتوبة باللغة الدارجة. ولم يحدث مطلقا من قبل أن صادفت النصوص مثل هذا النوع من الاهتمام والاستقصاء. ويرجع ذلك جزئيا إلى أن خبايا ما تحت الوعي قد انفتحت في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن على يد التحليل النفسي، وأخذت النفسية الإنسانية تنظر في ذاتها بصورة لم تحدث من قبل، ويرجع كذلك إلى أن النص المكتوب باللغة الدارجة يمكن أن يكون له علاقة مختلفة بالعالم الشفاهي المبكر للطفولة أوثق من تلك التي تكون لنص كتب بلغة لم يتكلم بها إلا من كان يكتبها على مدى أكثر من ألف سنة. وعلى حد علمي، لم تفد الدراسات النصية مما ينطوي عليه كل هذا (أونج 1977، ص 22-34). وهو شيء هائل. فبشكل عام لا تكترث البنيوية السيميوطيقية والتفكيكية إطلاقا بالطرق الكثيرة التي يمكن أن تتصل من خلالها النصوص بأساسها الشفاهي؛ فهاتان المدرستان تتخصصان في نصوص تحمل بصمة وجهة

النظر الطباعية المتأخرة، التي تطورت في عصر الرومانتيكية، على شفا العصر الإلكتروني) كانت سنة 1844 هي السنة التي عرض فيها مورس بنجاح اكتشافه للرسائل البرقية أو «التلجراف»).

البنيوية

ركز التحليل البنيوي كما طوره كلود ليفي شتراوس (1970، هوكس 1977، ص 32-58) بشكل واسع على القصص الشفاهية وحقق قدرا من التحرر من التحيزات الكتابية والطباعية، وذلك من خلال تفتيت هذه القصص بمصطلحات ثنائية مجردة، بدلا من تلك المصطلحات الخاصة بالحبكة في القصص المكتوبة. والنظير الجوهري للقصة لدى ليفي شتراوس هو اللغة نفسها بنظامها ذي العناصر المتقابلة: الفونيم، المورفيم، إلخ.

ويكاد هو وأتباعه الكثيرون لا يولون أي اهتمام للديناميات النفسية الخاصة بالتعبير الشفاهي على نحو ما نجده عند باري، ولورد، وبصفة خاصة هافلوك وبيبودي. وسوف يضيف الاهتمام بمثل هذه الأعمال بعدا آخر إلى التحليل البنيوي، الذي غالبا ما يتهم بأنه مجرد ومتحيز أكثر مما ينبغي، فكل البنيات التي نستطيع اكتشافها يتبين لنا أنها ثنائية (فنحن نعيش في عصر الحاسوب)(*5). وتتحقق الثنائية بتجاوز عناصر كثيرا ما تكون جوهرية، لكنها لا تتناسب والتصنيف الثنائي. وعلاوة على هذا فإن البنيات الثنائية مهما بدا من أهمية الأنماط المجردة التي تكون عليها، يبدو أنها غير قادرة على أن تشرح الإلحاح النفسي للقصة، وأنها-من ثم-تخفق في بيان لماذا تكون القصة قصة.

وقد أوضحت دراسات الشفاهية أن القصص الشفاهية لا تصلح دائما لأن تطبق عليها المصطلحات التي تقبل التحليل البنيوي الثنائي الجاهز، أو حتى التحليل الثيمي الصارم الذي طبقه بروب (1968) على الحكايات الشعبية. ذلك أن بنية القصص الشفاهية تتداعى أحيانا، وإن كانت هذه الحقيقة لا تعوق الراوي الجيد الماهر عن استخدام تقنيات الاستطراد واستحضار الماضي (الفلاش باك). و«الخط» السردي المستقيم، على نحو ما أوضح بيبودي (1975، ص 1179 , 235 وأماكن أخرى متفرقة) أقل فعالية بكثير في الأداء الشفاهي الأولي عنه في الإنشاء المكتوب (أو في الأداء

الشفاهي على لسان أشخاص متأثرين بالإنشاء المكتوب). فالإنشاء الشفاهي يعمل من خلال «نويات معلوماتية» Informational Cores، لا تتجلي فيها الصيغ عن درجة من التنظيم ترتبط لدينا دائما بالفكر»، على الرغم من أن الثيمات تفعل ذلك بشكل أو بآخر (بيبودي 1975، ص 179).

والرواة الشفاهيون، ورواة الشعر بخاصة، وإن لم يكن ذلك على وجه الحصر، عرضة للتشتت. فقد تستدعي كلمة من الكلمات سلسلة من التداعيات التي يتبعها الراوي فتقوده إلى طريق مسدود لا يستطيع إلا الراوي الماهر وحده أن ينجو منه. وهومروس يوقع نفسه في مثل هذه الورطات من حين إلى آخر-والمثل يقول: «حتى هومر يخطئ أحيانا» Homer Sometimes nods [6*]. والقدرة على تصحيح الأخطاء بخفة، وجعلها لا تبدو أخطاء على الإطلاق، هي أحد الأشياء التي تميز المغنين ذوي الخبرة عن المغنين الذين هم في عجلة من أمرهم (بيبودي 1975، ص 235, 457؛ لورد 1960، ص 109). ولا تبدو أنماط التنظيم وعدم التنظيم هنا مجرد مسألة ترقيع bricolage (بمعنى عمل يؤديه نظام غير موهوب حسب مقتضى الحاجة)، وهو مصطلح مفضل في السيميوطيقا البنيوية، مأخوذ من كتابي الطوطمية (1963) والعقل المتوحش (1966) لليفي شتراوس. والترقيع [17](bricolage) مصطلح كتابي لما يمكن أن يتهم به الكتابي نفسه إذا هو أنتج قصيدة شفاهية النمط. لكن التنظيم الشفاهي ليس تنظيما كتابيا منسقا تنسيقا عاجلا يفي بالغرض الراهن. فعلى سبيل المثال من الممكن أن توجد صلات دقيقة ذات أصل شفاهي في القصص اليونانية القديمة، بين بنية البيت السداسي وأشكال الفكر نفسها.

النصيون والتفكيكيون

إن المعرفة المتنامية بالديناميات النفسية للشفاهية والكتابية تتقاطع كذلك مع عمل مجموعة من الفلاسفة النقاد يمكن أن نطلق عليها هنا اسم النصيين textualists، ومن أهمهم أ. ج. جريماس، وتزفتان تودوروف، والمرحوم رولان بارت، وفيليب سولر، وجاك ديريدا، بالإضافة إلى ميشيل فوكو وجاك لاكان (هوكس 1977). وتتخصص هذه المجموعة التي تعود جذورها في جانب كبير منها إلى التقليد الهسرلي [18] في النصوص، المطبوعة منها في

الحقيقة، وعلى وجه التقريب تلك الأحدث عهدا والعائدة إلى عصر الرومانتيكية-وهو تخصص له مغزاه عندما نكتشف أن هذا العصر كان بداية حالة جديدة من الوعي مرتبطة بالاستيعاب الجازم للطباعة وضمور التقليد البلاغي القديم (أونج 1971و1977). ولا يكترث معظم النصيين بأوجه الاستمرار التاريخية (التي هي كذلك أوجه نفسية). وقد لاحظ كوهين (1977، ص 22 من المقدمة) كيف أن «حفريات» فوكو تهتم أساسا بتصحيح الآراء الحديثة أكثر من اهتمامها بشرح الماضي في ظروفه الخاصة. وعلى نحو مشابه، تستند السيميوطيقا الماركسية والنظرية الأدبية المتعلقة بالبنيوية والنصية، كما هي ممثلة، على سبيل المثال، في كتاب بيير ماشيري (1978) على أمثلة تفصيلية أخذت كلها من الرواية في القرن التاسع عشر، على نحو ما يلاحظ مترجم الكتاب (1978، ص 60 من المقدمة)[19].

وقد كان جان جاك روسو نقطة انطلاق مفضلة لدى النصيين. وقد أدار جاك ديريدا (1976، ص 164- 268 ومواضع أخرى متفرقة) حوارا مطولا مع روسو[20]. ويصر ديريدا على أن الكتابة «ليست متمما للكلمة المنطوقة»، بل أداء مختلفا تماما. وبهذا الإصرار، يكون، هو وآخرون، قد أسدوا خدمة جليلة من أجل زلزلة التحيزات الكتابية والطباعية التي كانت كذلك محل اهتمام كتابنا هذا. وعلى نحو ما يرى النصيون فإن هذه التحيزات يمكن أن تكون في أسوأ صورها، على النحو التالي: يفترض المرء أن ثمة تراسلا بين المواد-مادة مادة-في العالم الواقع خارج العقل والكلمات المنطوقة؛ وتراسلا مشابها-كلمة كلمة-بين الكلمات المنطوقة والكلمات المكتوبة (التي يبدو مقصودا أنها تتضمن الطباعة؛ والنصيون عموما يوائمون بين الكتابة والطباعة، ونادرا ما يخاطرون بإلقاء نظرة على مسألة الاتصال الإلكتروني). ويفترض القارئ الساذج على أساس هذا الافتراض للتراسل حضورا مسبقا لمدلول[مشار إليه] referent خارج العقل يفترض أن الكلمة تمسك به وتمرره من خلال شيء أشبه بالأنبوب المباشر إلى النفس الإنسانية.

ويندد ديريدا بميتافيزيقا الحضور هذه وذلك في تنويع على ثيمة ظاهرة النومين noumenon-phenomenon theme [*7] لدى كانت [21][*8] (وهذا موضوع يتصل في حد ذاته بالهيمنة البصرية التي جاءت بها الكتابة وأكدتها الطباعة-أونج 1967 ب، ص 74). ويسمي ديريدا نموذج الأنبوب المباشر هذا «مركزية

الكلمة» logocentrism ويشخصها على أنها مشتقة من «مركزية الصوت» phonocentrism، بمعنى أنها مشتقة من اعتبار اللوجوس logos[(*9)] أو الكلمة الصوتية أمرا أوليا، مما ينزل من قيمة الكتابة بالمقارنة بالكلام الشفاهي. إن الكتابة تكسر نموذج الأنبوب المباشر؛ لأن من الممكن بيان أن الكتابة لها نظامها الخاص بها، بحيث إنها لا يمكن أن تنقل ما تستقبله من الكلام دون تغيير. وعلاوة على هذا، فإننا إذا تأملنا الأمر من جهة الكسر الذي سببته الكتابة، يمكننا أن نرى أن الأنبوب المباشر مكسور قبل ذلك من قبل الكلمات المنطوقة، التي لا تنقل في حد ذاتها عالما من الحضور خارج العقل كما لو أنها زجاج شفاف. فاللغة بنية وبنيتها ليست بنية العالم الواقع خارج العقل. والنتيجة النهائية عند ديريدا هي أن الأدب-وفي الحقيقة اللغة نفسها-لا «يمثل» أو « » عن شيء خارجه ولما كان لا يشير إلى أي شيء بطريقة الأنبوب المباشر، فإنه لا يشير إلى شيء، أو لا يعني شيئا.

لكن القول إن (أ) ليست (ب) لا يعني أن (أ) لا تعني شيئا. ويناقش كلر Culler (1975،ص 241-254) عمل كثير من النصيين، كما سميتهم هنا، أو البنيويين، كما يدعوهم هو، ويبين أنهم، برغم إنكارهم أن الأدب يمثل شيئا أو يشير إلى شيء، فهم-أولئك الذين كونوا مجموعة تل كل Tel Quel في باريس (بارت، وتودوروف، وسولر، وجوليا كريستيفا، وغيرهم)-يستخدمون اللغة حقا-وبصورة لا مناص منها-على نحو تمثيلي؛ ذلك لأنهم «لن يودوا الادعاء بأن تحليلاتهم ليست أفضل من أي تحليل آخر» (1975، ص 252).

ومن الناحية الأخرى، فلا شك في أن كثيرا من الأشخاص اليوم يعتمدون حقا على نموذج مركزية الكلمة فيما يتصل بتفكيرهم في العمليات العقلية وعمليات الاتصال. وديريدا، في تحطيمه ما يدعوه مركزية الصوت ومركزية الكلمة يؤدي خدمة مشكورة، في المنطقة نفسها التي اجتاحها مارشال مكلوهان بمقولته الشهيرة: «الوسيط هو الرسالة».

إلا أن الدراسات التي ظهرت أخيرا حول تقابلات الشفاهية والكتابية، وهي التقابلات التي تناولناها في كتابنا هذا، ترى أن جذور مركزية الصوت ومركزية الكلمة أعقد بكثير مما يحسب النصيون، وبخاصة في حالة أفلاطون. فعلاقة أفلاطون بالشفاهية كانت غامضة غموضا شاملا. فهو، من جهة، يحط في فايدروس والرسالة السابعة من قيمة الكتابة لصالح

الكلام الشفاهي، ومن ثم يكون في جانب مركزية الصوت وهو، من جهة أخرى، عندما يحرم في الجمهورية على الشعراء دخولها، فإنه يفعل ذلك، كما يوضح هافلوك، لأنهم وقفوا في صف عالم المحاكاة الشفاهي القديم، القائم على الذاكرة، والتجميع والإطناب والغزارة والتقليد والدفء الإنساني والمشاركة-وهو عالم ينفر من عالم «الأفكار» التحليلي، المتناثر، القائم على الدقة، والتجريد والرؤية، والسكون-ذلك العالم الذي كان أفلاطون يروج له. ولم يفكر أفلاطون بشكل شعوري بنفوره من الشعراء باعتباره نفورا من النظام العقلي الشفاهي القديم، لكن هذا هو ما كان، على نحو ما نرى الآن بوضوح. لقد شعر أفلاطون بهذا النفور لأنه كان يعيش في الوقت الذي كانت فيه الأبجدية قد أصبحت لأول مرة مستوعبة بدرجة كافية لأن تؤثر في الفكر اليوناني، بما فيه فكر أفلاطون نفسه. كان ذلك الوقت أيضا هو الوقت الذي كانت فيه عمليات الفكر التحليلي الممعن، والفكر التتابعي المطول، تبرز إلى الوجود لأول مرة بتأثير الطرق التي مكنت الكتابية العقل من أن ينتج مادة أفكاره بها. لكن مما يتصف بالمفارقة أن أفلاطون ما كان قادرا على صياغة تفضيله لمركزية الصوت، أي تفضيله للشفاهية على الكتابة، بوضوح وبشكل مؤثر إلا لأنه كان بإمكانه أن يكتب. وتعد مركزية الصوت لدى أفلاطون مسألة مبتكرة نصيا كما أن دفاعه عنها دفاع نصي كذلك. وأما إذا كانت هذه المركزية تترجم إلى مركزية كلامية وميتافيزيقا «حضور» فأمر قابل للجدل على أقل تقدير. فالمذهب الأفلاطوني عن «المثل» يوحي بأن هذه المركزية لا تترجم على هذا النحو، بما أنه في هذا المذهب لا تتعامل النفسية الإنسانية إلا مع الظلال أو ظلال الظلال، وليس مع حضور«المثل» الحقيقية. وربما كانت «مثل» أفلاطون هي أول «علم للكتابة» grammatology.

وما ينطوي عليه وصل مركزية الكلمة بمركزية الصوت هو أن الأولى، التي هي نوع من الواقعية الخشنة، يعززها بشكل رئيسي الانتباه إلى أولية الصوت. لكن مركزية الكلمة هذه تشجع عليها النصية، وتبرز أكثر بعد أن تشد الطباعة من أزر النصية الكتابية بوقت قصير، وتصل إلى قمتها في أفكار الفيلسوف الفرنسي والمصلح التعليمي في القرن السادس عشر بيتر راموس (أونج 1958ب). لقد ضرب راموس في جدله أو منطقه مثلا عن

مركزية الكلمة لا يمكن أن يأتي بأحسن منه. وفي كتابي راموس، المنهج وفساد الحوار (1958 ب، ص 203- 204)، لم أسم هذه المركزية مركزية الكلمة بل «معرفية جُسيمية» corpuscular epistemology، أي تراسلا حرفيا يقوم على المطابقة بين المفهوم، والكلمة، والمدلول، ولم يصل هذا التراسل في الحقيقة إلى الكلمة المنطوقة على الإطلاق، بل جعل من النص المطبوع، وليس القول الشفاهي، نقطة انطلاق له ونموذجا للفكر.

ولم يزودنا النصيون، حسب علمي، بأي وصف للأصول التاريخية المفصلة لما يسمونه بمركزية الكلمة وقد لفت جفري هارتمان في كتابه إنقاذ النص: الأدب. ديريدا. الفلسفة (1981، ص 35) الانتباه إلى غياب أي تفسير عند ديريدا للعبور من عالم «المحاكاة» (القائم على الشفاهية) إلى عالم «الانتشار» (القائم على الطباعة). وفي غياب مثل هذا التفسير، سوف يظهر أن نقد النصيين للنصية، وهو نقد مثير للإعجاب، ومفيد حتى بشكله الراهن، لا يزال هو نفسه مشدودا إلى النص بصورة مثيرة للفضول. وفى الحقيقة، يعد هذا النقد أسير النص إلى درجة تفوق كل الأيديولوجيات، لأنه يتلاعب بمفارقات النصية وحدها وفي عزلة تاريخية. كما لو كان النص نظاما مغلقا. وسوف تكون الطريقة الوحيدة للانفكاف من هذا التعلق من خلال فهم تاريخي لما تعنيه الشفاهية الأولية، وذلك لأن الشفاهية الأولية هي المصدر القولي الوحيد الذي كان ممكنا للنصية أن تنمو من خلاله ابتداء. وكما يقترح هارتمان (1981، ص 66)، «إذا كان التفكير بالنسبة إلينا، اليوم، تفكيرا نصيا، فإن علينا أن نفهم أساسه... فالنصوص قاع مزيف» أما أنا فأفضل أن أقول (أو بالأحرى أكتب)، إن النصText أساسا ذريعة Pretext وإن كان هذا لا يعني أن النص المكتوب يمكن أن يختزل إلى الشفاهية.

لقد تولد «تفكيك» النصوص الأدبية من عمل النصيين أمثال أولئك المذكورين هنا. فالتفكيكيون كلفون بأن يوضحوا أن «اللغات، أو على الأقل لغاتنا في الغرب، تؤكد المنطق وتشكك فيه في الوقت نفسه» (ميلر 1979، ص 32). وتقوم هذه الملاحظة من خلال بيان أنه إذا تم فحص كل ما تنطوي عليه قصيدة ما، فسوف يتضح أن القصيدة غير متسقة مع نفسها تماما.

ولكن لماذا ينبغي أن يكون كل ما تنطوي عليه القصيدة وتشير إليه اللغة متسقا؟ وما الذي يقود المرء إلى الاعتقاد بأن اللغة يمكن أن تكون مبنية

على نحو يجعلها متسقة تماما مع نفسها لتكون نظاما مغلقا؟ فليس ثمة أنظمة مغلقة، ولم توجد هذه الأنظمة قط. وتوهم أن المنطق نظام مغلق أمر شجعت عليه الكتابة وعززته الطباعة. ولا تكاد الثقافات الشفاهية تحتوي على هذا النوع من الوهم، وإن كانت تعرف أوهاما أخرى. كما أن هذه الثقافات ليس لديها حسن باللغات من حيث هي «بنية»، فهي لا تدرك اللغة بمقارنتها بالبناء، أو بشيء آخر في الفراغ. وقد نمت اللغة والفكر عند اليونان القدماء من الذاكرة ونيموسوني-ربة الذاكرة [22]-وليس هيفستوس[23]-رب النار والحدادة-هي أم ربات الفن. وهندسة العمارة لا علاقة لها باللغة والفكر، في حين أن لـ «البنيوية» علاقة بهما، وإن كان بمعنى ضمني حتمي.

ويكتسب عمل التفكيكيين وغيرهم من النصيين المذكورين من قبل جاذبيته جزئيا من كتابية لا تطيل التأمل ولا تطيق النقد. وما هو صحيح في هذا العمل يمكن غالبا أن يمثل بشكل أوضح وأقوى من خلال نصية أكثر علما- فنحن لا نستطيع أن نتخلص من النصوص، تلك النصوص التي تشكل عمليات الفكر عندنا. فالكتابة L.Criture والشفاهية كلتاهما «لها امتيازة»، كل بطريقتها المتميزة الخاصة. ومن دون النصية، لا يمكن حتى تحديد ماهية الشفاهية، ومن دون الشفاهية، تكون النصية مبهمة، واللعب بها يمكن أن يكون رجما بالغيب، وبلبلة معقدة للأفكار، تلك الأفكار التي يمكن أن تدغدغ عقولنا بلا توقف، حتى في تلك الأوقات التي لا تكون فيها على وجه الخصوص أفكار قيمة.

نظريتا فعل الكلام واستجابة القارئ

ثمة مدخلان متخصصان آخران إلى الأدب، يدعوان المرء إلى إعادة التفكير فيهما من منظور التقابل الشفاهي-الكتابي. أما الأول منهما فينشأ من نظرية فعل الكلام التي فصل القول فيها ج. ل. أوستن وجون ر. سيرل وهـ. ب. جرايس، وهي النظرية التي استخدمتها ماري لويز برات (1977) على سبيل المحاولة والتجربة في تأسيس تعريف للخطاب الأدبي في حد ذاته. وتميز نظرية فعل الكلام بين ثلاثة أنواع من هذا الفعل: الكلام locutionary act(أي فعل التكلم، بمعنى إنتاج بنية من كلمات)؛ والحديث illocutionary act (الذي يخلق جوا تفاعليا بين المتكلم والمستمع من مثل

معاني الوعد، والتحية، والتفاخر، وهلم جرا)، والكلام المؤثر perlocutionary act (وهو الكلام الذي ينتج تأثيرات مقصودة في السامع من مثل الفزع، والإقناع، أو الإقدام). وتشمل هذه النظرية «مبدأ التعاون Cooperative Principle> كما يدعوه جرايس، وهو المبدأ الذي يحكم ضمنيا الخطاب من خلال تأكيد أن إسهام المرء في محادثة ماينبغي أن يتبع الاتجاه المقبول في الموقف الكلامي الذي يدخل المرء نفسه فيه، كما تشمل النظرية مفهوم جرايس عن «المغزى» implicature، الذي يشير إلى أنواع شتى من الحسابات التي تجعلنا نعطي معنى ما لما نستمع إليه. ومن الواضح أن المبدأ التعاوني والمغزى سيكون لهما سمات مختلفة تماما في حالة التواصل شفاهيا عن تلك التي هي لهما في عملية التواصل كتابيا. وعلى حد علمي، لم يوضح أحد هذه السمات المختلفة قط من قبل. وإذا حدث ذلك، فسوف يكشف عن أن الوعد، والاستجابة، والتحية، والتأكيد، والتهديد، والأمر، والاحتجاج، وغيرها من أفعال المحادثة لا تعني في الثقافة الشفاهية ما تعنيه في الثقافة الكتابية ويشعر بذلك كثير من الأشخاص الكتابيين الذين لهم خبرة بالثقافات عالية الشفاهية؛ فهم ينظرون إلى الناس الشفاهيين، على أنهم غير صادقين في الوفاء بالوعد، أو في الرد على ما يوجه إليهم من استفسارات حول نقاط مبهمة على سبيل المثال.

لم يكن هذا سوى مؤشر من مؤشرات الضوء الذي يمكن أن تلقيه التقابلات بين الشفاهية والكتابية على المجالات التي تدرسها نظريات فعل الكلام. ويمكن لنظرية فعل الكلام أن تتطور، لا من أجل بذل اهتمام أكبر بالتواصل الشفاهي فحسب، بل من أجل أن تتأمل أكثر بالتواصل النصي بوصفه نصيا على وجه الدقة. وقد بدأت وينيفرد ب. هورنر (1979) تعمل بهذا الاتجاه بالإشارة إلى أن كتابة «موضوع إنشاء» بوصفه تمرينا مدرسيا هو نوع خاص من الفعل، تدعوه الفعل النصي.

أما المدخل الآخر إلى الأدب، الذي يغري على نحو خاص بالتفكير فيه من خلال التقابلات بين الشفاهية والكتابية، فهو النقد الخاص باستجابة القارئ [24] عند ولفجانج آيزر، ونورمان هولاند، وستانلي فيش، وديفيد بلايخ، وميشيل ريفاتير وآخرين. بمن فيهم جاك ديريدا، وبول ريكور. وهذا النقد على وعي تام باختلاف الكتابة والقراءة عن التواصل الشفاهي، وإذا

عبرنا عن هذا من منظور الغياب قلنا: إن القارئ عادة ما يكون غائبا عندما يكتب الكاتب، والكاتب يكون عادة غائبا عندما يقرأ القارئ، في حين يكون كل من المتكلم والسامع حاضرا أمام الآخر في التواصل الشفاهي. كذلك يقف هؤلاء النقاد بحمية ضد تأليه النقد الجديد للنص المادي، «فموضوعية النص وهم من الأوهام» (فيش 1972، ص 400). غير أنه لم يتحقق إلا القليل من أجل فهم استجابة القارئ في إطار ما هو معروف الآن عن تطور العمليات العقلية من الشفاهية الأولية، فالشفاهية المتبقية، إلى الكتابية العالية. فالقراء الذين تتحكم عقلية ذات بقايا شفاهية في معاييرهم وتوقعاتهم فيما يتصل بالخطاب الرسمي يرتبطون بالنص على نحو مختلف تماما عن القراء الذين يكون حسهم بالأسلوب حسا نصيا خالصا. وكما لاحظنا من قبل، تشير الالتفاتات العصبية إلى «القارئ العزيز» لدى روائيي القرن التاسع عشر إلى أن الكاتب كان يشعر بالقارئ العادي قريبا من المستمع على الأسلوب القديم أكثر مما يشعر كتاب اليوم بقرائهم بوجه عام. ومع ذلك فحتى اليوم، لا يزال القراء في ثقافات فرعية بعينها في الولايات المتحدة (وبلا شك في مجتمعات أخرى عالية الشفاهية عبر الكرة الأرضية) يعيشون بشكل أساسي في إطار شفاهي قائم على الأداء أكثر منه قائما على المعلومات (أونج 1978) والفرص أمام الراغبين في استقصاء هذا الجانب مفتوحة ومغرية، وتشتمل على إمكانات عملية، من أجل تدريس مهارات القراءة فضلا عما يمكن التوصل إليه في نظريات طموحة.

ويبدو واضحا أن نظرية فعل الكلام ونظرية استجابة القارئ يمكن أن تمتدا وتتعدلا كي تلقيا ضوءا على استخدام المذياع والتلفاز (وكذلك الهاتف). فهذه التقنيات تنتمي إلى عصر شفاهية ثانوية (وهي شفاهية ليست مقدمة لكتابة أو طباعة، كما هو شأن الشفاهية الأولية، ولكنها نتيجة تالية للكتابة والطباعة ومعتمدة عليهما). ولكي تتكيف هاتان النظريتان مع المذياع والتلفاز فإنهما تحتاجان إلى أن توصلا أولا بالشفاهية الأولية.

العلوم الاجتماعية والفلسفة، ودراسات الكتاب المقدس

لا يمكننا أن نفعل هنا أكثر من أن نشير إلى المجالات الأخرى المفتوحة للدراسة من منظور الشفاهية والكتابية. فلقد أدرك كل من علم

الأنثروبولوجيا وعلم اللغة، كما رأينا، نتائج مثل هذه الدراسة، وأضافا إضافة عظيمة إلى معرفتنا بالشفاهية في تقابلاتها مع الكتابية. أما علم الاجتماع فلم يتأثر حتى الآن بهذه النتائج بالقوة نفسها. هذا في حين أن علم التاريخ لا يزال عليه أن يشعر بهذه النتائج؛ إذ كيف نفسر المؤرخين القدماء، مثل ليفي [25]، الذين كتبوا كي يقرأوا؟ وما علاقة علم التاريخ في عصر النهضة بالشفاهية المحنطة في البلاغة؟ لقد خلقت الكتابة التاريخ. فماذا فعلت الطباعة بما أبدعته الكتابة؟ إن الإجابة الكاملة عن هذه التساؤلات لا يمكن أن تكون كمية، أي أن تكتفي بذكر «الحقائق» المتزايدة. فما علاقة الشعور بالاكتمال، الذي تعززه الطباعة، بحبك الكتابة التاريخية، بمعنى اختيار أنواع الموضوعات [الثيمات] التي يستخدمها المؤرخون ليخترقوا شبكة الأحداث المنسابة من حولهم، بحيث يمكن أن يرووا لنا قصة؟ لقد كان التاريخ المبكر في مجاراته للنزعات الخصامية في الثقافات الشفاهية القديمة، وبرغم كونه مكتوبا-كان قصصا للحروب والمواجهات السياسية إلى حد كبير. أما اليوم فقد تحركنا تجاه تاريخ الوعي. ويرتبط هذا التحول في التركيز هنا ارتباطا واضحا بالميل نحو الداخل في العقلية الكتابية؛ لكن بأي الطرق؟ لم تفعل الفلسفة ومعها التاريخ الثقافي، الكثير في مجال الدراسات الشفاهية، على حد علمهم، فالفلسفة، وكل العلوم و«الفنون»(أي الدراسات التحليلية للإجراءات مثل فن الخطابة لأرسطو)، تعتمد في وجودها على الكتابة، بمعنى أن الذي أنتجها ليس العقل الإنساني منفردا بل العقل وقد أفاد من تكنولوجية استوعبها استيعابا عميقا، واندمجت في العمليات العقلية نفسها. ذلك أن العقل يتفاعل مع مواد العالم من حوله بصورة أكثر تعمقا وإبداعية مما اعتقد الناس حتى الآن. ويبدو أن الفلسفة ينبغي أن تدرك بشكل أفضل أنها نتاج تكنولوجي-أي أنها نوع خاص من النتاج الإنساني، الموغل في إنسانيته. أما المنطق نفسه فهو نتاج تكنولوجية الكتابة.

ولم ينم الفكر التفسيري التحليلي لدينا من الحكمة الشفاهية إلا على نحو تدريجي؛ ولعله لا يزال في مرحلة التخلص من البقايا الشفاهية في أثناء مواءمتنا بين طرقنا في صياغة المفاهيم وعصر الكمبيوتر. وقد أوضح هافلوك (1978 أ) كيف يتطور مفهوم مثل مفهوم العدل عند أفلاطون تحت

تأثير الكتابة بعيدا عن الأوصاف التقييمية المغرقة في القدم، لعمليات التفكير الإنساني («التفكير المواقفي»الشفاهي)، وهي العمليات الخالية من مفهوم «العدل» بوصفه مفهوما للعدل ولا شك أن إجراء المزيد من الدراسات المقارنة في مجال الشفاهية والكتابية سيكون مفيدا جدا في حقل الفلسفة.

ومن المحتمل تماما أن تكشف دراسة تجرى لطرق صياغة المفاهيم في الفلسفة الوسيطة من منظور الشفاهية والكتابية عن أن خلفية هذه الفلسفة أقل شفاهية من الفلسفة اليونانية القديمة وأكثر شفاهية من الفكر الهيجلي أو الفكر الظواهري المتأخر. ولكن على أي نحو تكون الفضائل والرذائل التي تأسر لب المفكرين القدماء والوسيطين مشابهة للشخصيات التي تنتمي إلى النمط «الثقيل»في القصص الشفاهية مقارنة بالتركيز على التحليل النفسي المجرد الذي يمعن في تتبع الفروق في الفكر الهيجلي أو الفكر الظواهري المتأخر؟ إن الإجابة عن هذا النوع من الأسئلة لا تكون إلا بدراسات مقارنة مفصلة؛ وهي دراسات سوف تلقي بلا شك الضوء على طبيعة المشكلات الفلسفية في العصور المختلفة.

وصفوة القول أن الفلسفة إذا تأملت في طبيعتها الخاصة، فإن عليها أن تفسر كون التفكير الفلسفي لا يمكن أن يتم بوساطة العقل الإنساني وحده بل بوساطة العقل الإنساني الذي ألف تكنولوجية الكتابة التي استوعبها استيعابا عميقا وماذا يمكن لهذه الحاجة العقلية للتكنولوجيا أن تقوله عن علاقة الوعي بالعالم الخارجي؟ وما الذي يمكن أن تقوله عن النظريات الماركسية التي تركز على التكنولوجيات بوصفها وسائل للإنتاج والاغتراب؟ إن الفلسفة الهيجلية وما تلاها من فلسفات تنوء بالمشكلات الشفاهية-الكتابية. والاكتشاف التأملي الأكمل للنفس، الذي ترتكز عليه معظم الفلسفة الهيجلية والظواهرية الأخرى، ليس نتيجة للكتابة فحسب، بل للطباعة كذلك. فمن دون هذه التكنولوجيات يستحيل التوصل إلى خصوصية الحياة النفسية ويتعذر الوعي الحديث الحاد بالذات، وهو الوعي المتجه إلى الداخل وإلى الخارج معا.

وتتحدى أطروحات الشفاهية-الكتابية دراسات الكتاب المقدس ربما أكثر من أي مجال آخر من مجالات العلم، وذلك لأن هذه الدراسات ولدت، عبر العصور، ما قد يكون أضخم كم من الشروح النصية في العالم. ومنذ

النقد الذي انصب على اليشكل وكتبه هرمان غونكل (1862- 1932)، زاد البحث في الكتاب المقدس وعيا بقضايا محددة مثل العناصر الصيغية الشفاهية في النص (كلي 1967). لكن كما لاحظ فيرنر كلبر (1980 , 1983)، فإن الدراسات الخاصة بالكتاب المقدس-مثل الدراسات النصية الأخرى- تجنح بلا تعمد إلى قياس النظام اللفظي والفكري في الثقافات الشفاهية على ما هو عليه هذا النظام في الثقافات الكتابية، وتصور الذاكرة الشفاهية على أنها تنويع للذاكرة الكتابية الحرفية، وترى أن ما هو محفوظ في التقليد الشفاهي نص ينتظر أن يكتب. إن عمل كلبر الأساسي القادم، المسمى الإنجيل الشفاهي والإنجيل المكتوب [26]، يتعرض لأول مرة، وجها لوجه، في الضوء الكامل للدراسات المتعلقة بالشفاهية والكتابية، إلى مسألة ما كان عليه التقليد الشفاهي حقا قبل أن تظهر إلى الوجود النصوص المكتوبة للأناجيل الثلاثة [متى ومرقص ولوقا-المتفقة في النظرة وطريقة العرض]. إن المرء ليستطيع أن يكون على وعي بأن نصوصا بعينها ذات خلفية شفاهية، دون أن يكون على وعي تام بماهية الشفاهية حقا. وفي هذا الصدد خرج أوكنور (1980) على الاتجاه السائد عندما أعاد دراسة بنية الشعر العبري من وجهة نظر الديناميات النفسية الشفاهية الحقة. ويمكن بالتأكيد أن يفتح الفهم المتعمق للعمليات الفكرية وعمليات التواصل في الشفاهية الأولية أمام دراسات الكتاب المقدس آفاقا جديدة من الفهم النصي والعقائدي.

الشفاهية والكتابة والكينونة البشرية

لقد نظرت الشعوب «المتحضرة» منذ وقت طويل إلى الشعوب «البدائية» أو «المتوحشة» على أنها نقيضها، ولم يكن هذا يحدث في أحاديث غرف الضيافة أو في حفلات الاستقبال فحسب، بل في أعمال تاريخية ودراسات أنثروبولوجية ذات شأن. وأحد هذه الأعمال الأنثربولوجية المحورية في العقود الأخيرة هو عمل كلود ليفي شتراوس المسمى العقل الوحشي (1966- والطبعة الفرنسية الأولى، 1962، La Pensee sauvage). الذي كثيرا ما أشرنا له هنا. ويذكر المرء كذلك الأعمال المبكرة لكل من لوسيان ليفي بريل، مثل الوظائف العقلية في المجتمعات المنحطة (1910) والعقلية البدائية (1923)[27]،

ومحاضرات لويل التي ألقاها فرانس بواس عن عقل الإنسان البدائي (1922). إن مصطلحي «البدائي» و«الوحشي»، ناهيك عن «المنحط»، مصطلحان غير محايدين-[*10]فلا أحد يريد أن يدعى بدائيا أو وحشيا، ومن المريح أن نطلق هذه المصطلحات على أناس اخرين لكي نبين ما لا نكونه نحن. وتشبه هذه المصطلحات إلى حد ما مصطلح «الأمي»؛ فهي جميعا تشير إلى وضع من الأوضاع بشكل سلبي، أي إلى نقص أو عيب.

وفي نطاق الاهتمام الراهن بالشفاهية وبتقابلاتها مع الكتابية، تم-أو يتم-إحلال فهم أكثر إيجابية للحالات المبكرة للوعي محل هذه المداخل حسنة النية، وإن كانت محدودة بصفة أساسية. وفي سلسلة محاضرات [تسمى «أفكارا»] نشرت حديثا بعد أن أذيعت [في راديو CBC في ديسمبر 1977]، دافع ليفي شتراوس نفسه عن «الناس الذين ندعوهم، عادة وخطأ «بدائيين» ضد الاتهام الشائع بأن عقولهم من «نوعية أكثر خشونة» أو «مختلفة بصورة أساسية» (1979، ص 15-16). وهو يقترح أن يستبدل بمصطلح «البدائي» مصطلح «من دون كتابة [أمي]». لكن مصطلح «من دون كتابة [أمي]» لا يزال تقييما سلبيا، يوحي بتحيز كتابي. أما الدراسة الراهنة فتقترح استخدام مصطلح أقل إثارة للضغن والخصام، وأكثر إيجابية، أعني مصطلح «الشفاهي» وفي هذه الحالة سوف تتغير جملة ليفي شتراوس التي يشيع اقتباسها (1966، ص 245)، أقصد قوله: «العقل الوحشي يميل إلى النظرة الكلية»، إلى: «العقل الشفاهي يميل إلى النظرة الكلية».

إن الشفاهية ليست مثالا يحتذى، ولم تكن كذلك قط. ولا يعني تناولها تناولا أن تنتصر لها بوصفها حالة ثابتة لأي ثقافة. فالكتابية تفتح أمام الكلمة وأمام الوجود الإنساني إمكانات لا يمكن تخيلها من دون الكتابة. واليوم تقدر الثقافات الشفاهية تقاليدها وتأسى على فقدان هذه التقاليد، ولكني لم أصادف ولم أسمع قط بثقافة شفاهية لا تريد أن تتحول إلى الكتابية في أسرع وقت ممكن. (وبالطبع يقاوم بعض الأشخاص الكتابية، ولكنهم سرعان ما يتلاشى أثرهم). ومع ذلك فالشفاهية ليست محل تحقير؛ إذ يمكنها أن تنتج إبداعات تفوق متناول الكتابيين، كالأوديسة مثلا. كذلك لا يمكن التخلص مطلقا من الشفاهية؛ فقراءة نص ما تعطيه صورة شفاهية؛ وكلا الشفاهية ونمو الكتابيه من داخل الشفاهية ضروري لتطور الوعي.

وقولنا إن تغييرات عظيمة كثيرة في النفس الإنسانية وفي الثقافة تتصل بالانتقال من الشفاهية إلى الكتابة لا يعني أن نجعل الكتابة (أو تابعتها الطباعة أو كلتيهما معا) السبب الأوحد لكل التغييرات؛ فالصلة بين الأمرين ليست مسألة اختزالية بل علائقية. ذلك أن التحول من الشفاهية إلى الكتابة يرتبط ارتباطا داخليا حميميا بتطورات نفسية واجتماعية أكثر مما قد لاحظنا حتى الآن. والتطورات في إنتاج الطعام، والتجارة، والتنظيم السياسي، والمؤسسات الدينية، والمهارات التكنولوجية، والممارسات التعليمية، وفي نواح أخرى من الحياة الإنسانية، كلها تسهم بأدوارها الخاصة المتميزة في هذا التحول. وقد تأثرت هذه التطورات في معظمها بالتحول من الشفاهية إلى الكتابية وما تلاها، بقدر ما أثر كثير منها بدوره في هذا التحول، والأرجح أن كلا منها قد تأثر على حدة بهذا التحول، وغالبا ما كان هذا التأثر بدرجة عميقة للغاية.

«وسائل الإعلام» في مقابل التواصل الإنساني

لقد تجنب هذا الكتاب في تناوله لعملية تحويل الكلمة إلى تكنولوجيا، استخدام مصطلح وسائل الإعلام media قدر الإمكان (وهو مصطلح أخذت صيغته المفردة، medium، «وسيلة» تفلت منا أكثر وأكثر). والسبب هو أن هذا المصطلح يمكن أن يعطي انطباعا زائفا عن طبيعة التواصل اللفظي، وعن أنواع أخرى من التواصل الإنساني كذلك. فالتفكير في «وسيط» للتواصل أو في «وسائل للإعلام» يوحي بأن التواصل أنبوب مباشر لوحدات من مواد اسمها «معلومات» من مكان إلى آخر. وعندئذ يكون عقلي أنا صندوقا ؛ فآخذ وحدة من «المعلومات» إلى خارج الصندوق، وأعطي شفرة للوحدة (بمعنى أن أجعلها تناسب حجم الأنبوب الذي سوف تذهب عبره، وشكله)، وأضعها في نهاية طرف من الأنبوب (الذي هو الوسيط، أي الشيء القائم في الوسط بين شيئين آخرين). وتتقدم «المعلومات» في أحد طرفي الأنبوب إلى الطرف الآخر، حيث يفك أحدهم شفرتها (أي يستعيد حجمها وشكلها الصحيحين)، ويضعها في وعائه الخاص الذي يشبه الصندوق، والمسمى عقلا، ومن الواضح أن هذا النموذج له علاقة بالتواصل الإنساني، لكن الأمر يتكشف، من خلال النظر الفاحص، عن علاقة واهية للغاية،

حيث يشوه هذا النموذج فعل التواصل بحيث يكاد يطمسه. ومن هنا جاء العنوان المعوج لكتاب مكلوهان: الوسيلة هي [التدليك] The Medium is the Massage (وليس «الرسالة» Message على وجه الدقة).

وأكثر ما يختلف فيه بشكل أساسي التواصل الإنساني، لفظيا كان أو غير لفظي، عن نموذج «الوسيلة» هو أن هذا النموذج يتطلب تغذية مرتدة feedback متوقعة لكي يحدث في المقام الأول. وفي نموذج الوسيلة، تتحرك الرسالة من موقع المرسل إلى موقع المرسل إليه. أما في التواصل الإنساني الحقيقي، فليس على المرسل أن يكون في موقعه فحسب، بل كذلك في موقع المرسل إليه قبل أن يتمكن من إرسال أي شيء.

ولكي تتكلم، عليك أن تخاطب آخر أو آخرين؛ فالناس وهم في كامل قواهم العقلية لا يضلون في الغابة وهم يتحدثون إلى لا أحد بشكل عشوائي. وعليك حتى حين تتكلم مع نفسك أن تتظاهر بأنك اثنان. والسبب هو أن ما أقوله يعتمد على ما أشعر به من حقيقة أو وهم من حولي، بمعنى ما يمكن أن أتوقعه من استجابات ممكنة. ومن ثم فإنني أتجنب إرسال الرسالة نفسها إلى راشد وإلى طفل صغير. ولكي أتكلم، علي أن أكون بصورة ما في تواصل فعلي مع العقل الذي أنا بصدد مخاطبته قبل أن أبدأ الكلام؛ فربما أمكنني أن أكون على صلة بمحاوري من خلال علاقات سابقة، أو بتبادل للنظرات، أو بتفاهم مع شخص ثالث قد قدمني إلى محاوري، أو بأي من الطرق الأخرى التي لا حصر لها. (فالكلمات تتعدى مجرد كونها أوصافا لموقف لفظي). وعلي أن أشعر بشيء في العقل الآخر الذي يمكن أن يتصل به قولي. والاتصال الإنساني لا يكون أبدا ذا اتجاه واحد. ولا يستدعي هذا الاتصال استجابة فحسب، ولكنه يصاغ دائما في شكله الخاص ومضمونه من خلال الاستجابة المتوقعة.

وهذا لا يعني أنني متأكد من الكيفية التي سوف يستجيب بها الآخر لما أقول، ولكن علي أن أكون قادرا على أن أحدس المدى الممكن من الاستجابات ولو بطريقة مبهمة على الأقل. علي أن أكون بطريقة ما داخل ذهن الآخر مقدما، لكي أدخل برسالتي إلى ذهنه، ويجب على الآخر أن يكون داخل ذهني. ولصياغة أي شيء يجب أن يكون لدي شخص آخر أو أشخاص آخرون «في ذهني» من قبل. وهذه هي المفارقة التي تكتنف التواصل

الإنساني. فالتواصل مسألة ذاتية داخلية؛ أما وسائل الإعلام فليست هكذا. وليس ثمة نموذج صحيح في العالم المادي لعملية الوعي هذه، التي هي إنسانية على نحو متميز، والتي تومئ إلى مقدرة الكائنات البشرية على تكوين مجتمعات حقيقية حيث تكون المشاركة بين الشخص والآخر مشاركة داخلية وذاتية معا.

وتكشف الرغبة في العيش مع نموذج «وسائل الإعلام»للتواصل عن أثر الكتابية فينا، فالثقافات الكتابية أولا تنظر إلى الكلام باعتباره ألصق بالمعلومات على غير ما يحدث في الثقافات الشفاهية، حيث الكلام أقرب إلى الأداء في توجهه أي أنه أقرب إلى أن يكون طريقة في تأثير شخص على آخر. ثانيا، يظهر النص المكتوب لأول وهلة كما لو كان شارعا تسير فيه المعلومات باتجاه واحد. ذلك أنه ليس ثمة متلق حقيقي (قارئ، سامع) حاضر في اللحظة التي يخرج فيها النص إلى الوجود. ولكن يجب في الكلام، كما في الكتابة، أن يكون ثمة متلق حاضر، وإلا فلن يتم إنتاج النص. وهكذا يستحضر الكاتب، وهو المعزول عن الأشخاص الحقيقيين، شخصا خياليا أو أشخاصا خياليين. وجمهور الكاتب يكون دائما من صنع الخيال»[28] (أونج 1977، ص 54-81). والمتلقي الحقيقي بالنسبة للكاتب يكون عادة غائبا (ولو كان المتلقي حاضرا عرضا، فإن تدوين الرسالة نفسها يستمر كما لو كان الشخص غائبا-وإلا فلم الكتابة؟). وما يجعل الكتابة صعبة إلى هذا الحد هو عملية تخييل القراء هذه. وعملية الكتابة معقدة ومشحونة بالكثير من المحاذير. وعلي أن أعرف التقليد-أو التناص، إذا أردت-الذي أعمل فيه، وذلك لكي يمكنني أن أبدع للقراء الحقيقيين أدوارا خيالية يكونون قادرين على القيام بها وراغبين في ذلك. وليس من السهل أن تدخل في أذهان أشخاص غائبين لن تعرف معظمهم أبدا. ولكن ذلك ليس محالا إذا كان التقليد الأدبي الذي يوجدون فيه مألوفا لك ولهم. وإنني لآمل أن أكون قد نجحت على نحو ما في اقبض على التقليد بصورة تكفي لأن أدخل في أذهان قراء هذا الكتاب.

التحول إلى الداخل: الوعي والنص

لقد ظل الشعور بأن الوعي الإنساني يتطور، ويتنامى منذ زمن هيجل

على الأقل. وعلى الرغم من أن الكينونة الإنسانية تعني أن يكون المرء شخصا ويكون-من ثم-فريدا غير قابل للاستنساخ، فقد أوضح النمو في المعرفة التاريخية أن الطريقة التي يشعر بها الشخص بنفسه في الكون قد تطورت بأسلوب نمطي عبر العصور. وقد أخذت الدراسات الحديثة عن التحول من الشفاهية إلى الكتابية وتوابع الكتابية، أي الطباعة والتنسيق الإلكتروني للتعبير اللفظي، توضح على نحو متزايد بعض السبل التي اعتمد فيها هذا التطور على الكتابة.

ويتميز تطور الوعي خلال التاريخ الإنساني بنمو الاهتمام القادر على التعبير عن نفسه بدخيلة الفرد باعتباره كينونة بعيدة عن البنيان الجماعية-دون أن يكون منفصلا عنها بالضرورة-تلك البنيات التي لابد أنها تحيط بكل شخص لزوما. ويتساوى الوعي بالذات في امتداده زمانا ومكانا مع الإنسانية: فكل من يستطيع أن يقول «أنا» لديه إحساس بالذات. لكن التأملية والقدرة على الإفصاح عن مكنون الذات تحتاجان إلى وقت للنمو. وتكشف التطورات ذات المدى القصير عن هذا النمو؛ فالأزمات في مسرحيات يوربيديس [29] ليست ناتجة عن التوقعات الاجتماعية، بقدر ما هي ناتجة عن أزمات الضمير الداخلي، وذلك بالمقارنة بالأزمات في المسرحيات التراجيدية لأيسخولوس الذي سبقه في الزمن [30] أما التطورات ذات المدى الطويل فتكشف عن نمو مشابه في الاهتمام الفلسفي الواضح بالنفس-ذلك الاهتمام الذي أصبح قابلا للملاحظة عند كانت، ومركزيا عند فيخته، وبارزا عند كيركجارد، وسائدا عند أصحاب الفلسفات الوجودية وفلسفات الشخصية في القرن العشرين. وقد أورد إرك كاهلر في كتابه التحول إلى الداخل في القصة (1973) تفصيلا الطريقة التي أصبحت بها القصة في الغرب تزداد انشغالا بالأزمات الشخصية الداخلية وقدرة على التعبير عنها وتتحرك مراحل الوعي الموصوفة في إطار يونجي على يد إرك نويمان في كتابه أصول الوعي وتاريخه (1954) نحو دخيلة الإنسان، وتتميز بأنها دخيلة شاعرة بذاتها، قادرة على الإفصاح عن نفسها، وشخصية إلى حد بعيد.

أما مراحل الوعي المستوعبة داخليا بدرجة عالية، وهي المراحل التي لا يكون فيها الفرد غارقا دون وعي منه في البنيات الجماعية، فهي المراحل التي يبدو أن الوعي لم يكن ليصل إليها أبدا من دون الكتابة. فالتفاعل بين

الشفاهية التي تولد فيها كل الكائنات الإنسانية وتكنولوجيا الكتابة التي لا يولد أحد فيها يلمس أعماق النفس الإنسانية. والكلمة الشفاهية هي أول ما يضيء الوعي بلغة واضحة، وهي التي تقسم ابتداء الجملة إلى المبتدأ والخبر ثم تربط بينهما، وهي التي تشد الكائنات الإنسانية أحدها إلى الآخر في المجتمع سواء أنظرنا إلى الموضوع من ناحية تطور الفرد أو تطور السلالات. قد تخلق الكتابة الانقسام والاغتراب، لكنها تأتي أيضا بوحدة عليا. فهي تركز الإحساس بالنفس، وتعزز مزيدا من التفاعل بين الأشخاص. إن الكتابة تزيد من حدة الوعي.

يمتد تفاعل الشفاهية والكتابية إلى أقصى المطامح والاهتمامات الإنسانية. وكل التقاليد الدينية للنوع الإنساني أصولها البعيدة في الماضي الشفاهي؛ ويظهر أنها جميعا أفادت إفادة عظيمة من الكلمة المنطوقة. ومع ذلك فقد تم استيعاب أديان العالم الرئيسة عن طريق إيجاد النصوص الدينية كذلك: مثل تحب الفيدا، والكتاب المقدس، والقران الكريم، ويتصف قطبا الشفاهية والكتابية في التعاليم المسيحية بأنهما منفصلان انفصالا حادا على نحو خاص، ومن اكتمل أن يكونا أكثر حدة فيها منهما في أي تقليد ديني آخر، حتى التقليد العبري نفسه. فالشخص الثاني من أشخاص الذات الإلهية الواحدة، وهو الشخص الذي يفدي البشرية من الخطيئة في التعاليم المسيحية لا يعرف بوصفه الابن فحسب، بل كذلك بوصفه كلمة الله. وفي هذه التعاليم، ينطق الله الأب أو يتكلم كلمته، ابنه، ولا يدونه كتابة. ويتكون شخص الابن نفسه على أنه هو كلمة الأب. ولكن التعاليم المسيحية لا تزال تقدم كذلك في صميمها كلمة الله المكتوبة، أي الكتاب المقدس، الذي يكمن خلف مؤلفيه من البشر، الله مؤلفا على نحو لا تملكه أية كتابة أخرى[*11]، فبأي طريقة يرتبط معنيا «كلمة» الله أحدهما بالآخر وبالكائنات الإنسانية في التاريخ؟ لقد صار هذا السؤال موضع النظر اليوم أكثر منه في أي وقت مضى.

وكذلك الأمر مع أسئلة أخرى لا حصر لها، ترتبط بما نعرفه الآن عن الشفاهية والكتابية. وتندمج ديناميات هذه الثنائية في التطور الحديث للوعي نحو داخلية أشد وانفتاح أكبر على السواء.

الهوامش

هوامش الفصل الأول

(1) ولد فردينان دي سوسير في جنيف في 26 من نوفمبر عام 1857 من أسرة مشهورة بالعلم والأدب. درس في جامعات جنيف وليبزج وبرلين، وحصل على درجة الدكتوراه من ليبزج عام 1880. عمل مدرسا في مدرسة الدراسات العليا في باريس بين 1881 و1891. ثم عمل أستاذا للغات الهندية الأوروبية والسنسكريتية في أعوام 1903- 1913، وأصبح أستاذا لعلم اللغة العام في 1907 في جامعة جنيف وبقي في هذا المنصب حتى وفاته عام 1913. أشهر كتبه وأهمها كتاب «محاضرات في علم اللغة العام»، جمعها اثنان من طلابه، ونشر عام 1916 لأول مرة بالفرنسية. وترجم إلى الإنجليزية وغيرها. وللكتاب أكثر من ترجمة عربية.

وإشارة أونج هنا إلى الفصل السادس «الصورة الكتابية للغة» (ص 42- 50 من ترجمة يوئيل يوسف عزيز، مراجعة مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية للصحافة والنشر بغداد 1985. والعبارة المشار إليها تأتي في السياق التالي: «فالكتابة-مع أنها لا تمت بصلة إلى النظام الداخلي للغة- تستخدم كثيرا لتمثل اللغة أو التعبير عنها. إذن لا يمكن إهمال الكتابة، بل يجب أن نلم بفوائدها وعيوبها ومخاطرها» (الترجمة العربية، عزيز، 1985، ص 42). ولعلنا نرى من هذا السياق قوة وعي سوسير بالانفصال الأساسي بين الكتابة واللغة المنطوقة. وهو عندما يقر بعدم إمكاننا إهمال الكتابة لا يراها من «مكملات الكلام الشفاهي» على نحو ما تذهب عبارة أونج هذه. وسوسير-في فصله المذكور-«يصف» تأثير الكتابة وأنظمتها والأسباب التي تؤدي إلى عدم الانسجام بين الكتابة واللفظ وعواقب عدم الانسجام بين الكتابة واللفظ. وهو في كل هذه النقاط يؤكد بعبارات قوية أن «عدم وجود الكتابة، لا يعرض، في أية حال من الأحوال، صياغة اللغة لخطر ما (عزيز، 1985، ص 43)، بل هو يرى أن «اللغة... لها تقليد شفهي ثابت محدد مستقل عن الكتابة. ولكن تأثير الكتابة يحجب عنا رؤية ذلك» (ص 43). وانظر صفحة 48 حيث يكرر المعنى نفسه كذلك صفحة 49. وهو يشير أخيرا إلى طغيان الكتابة ونتائجه حيث تؤثر في اللغة وتحورها. ولكن سوسير يعتبر هذه التحويرات من قبيل الأخطاء المرضية (انظرص50). وهو ينهي فصله الشائق هذا بقوله: «إن هذا التشويه الصوتي (الناتج عن تأثير استخدام الكتابة) هو جزء من اللغة ولكنه لا ينبغ من الوظيفة الطبيعية لها. فهو ينبع من تأثير خارجي. وعلى علم اللغة أن يضعه في محل خاص به للملاحظة: شأنه في ذلك شأن الحيوان الغريب»(ص 50) . انظر كذلك «رولون س. ولز، علم اللغة الحديث، الأسس الأولى-دي سوسير وعلم اللغة. ترجمة يوئيل يوسف عزيز، الموسوعة الصغيرة (242) بغداد 1986. وانظر كذلك: عبد الرحمن أيوب، ملاحظات حول دروس في علم اللغة لفرديناند دي سوسير، في«سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد (مشرفان). أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل افى السيميوطيقا، دار الياس العصرية، القاهرة 1986 ص 67-72.

وانظر للكاتب نفسه المرجع نفسه ترجمة لبعض فصول من دروس في علم اللغة، فرديناند دي سوسير (1857-1913)، ص 144-165.

وتجدر الإشارة هنا إلى تمييز ابن خلدون الكلام المنطوق والكتابة في المقدمة (تحقيق علي عبد

الواحد وافي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الثالثة، ثلاثة أجزاء، القاهرة 1979). في إطار نظريته عن العمران البشري، في «فصل في أن الخط والكتابة من عداد الصنائع الإنسانية» (ج. 2 ص 961-976)، وفصل في أن الصنائع تكسب صاحبها عقلا وخصوصا الكتابة والحساب «(ج. 2 ص 983-984). وابن خلدون يعرف الكتابة بأنها «من خواص الإنسان التي يميز بها عن الحيوان (ص961)، ولما كان ابن خلدون يرى في أكثر من مكان من المقدمة «أن السمع أبو الملكات اللسانية» (انظر مثلا ج. 3 ص1265) على نحو ما يشير دي سوسير إلى أولية الكلام الشفاهي، فهو (ابن خلدون) يعطي الكتابة الرتبة الثانية في الدلالة اللغوية «وبيانه أن في الكتابة انتقالا من الحروف الخطية إلى الكلمات اللفظية في الخيال، ومن الكلمات اللفظية في الخيال إلى المعاني التي في النفس، فهو ينتقل أبدا من دليل إلى دليل، مادام ملتبسا بالكتابة وتتعود النفس ذلك دائما. فيحصل لها ملكة الانتقال من الأدلة إلى المدلولات، وهو معنى النظر العقلي الذي يكتسب به العلوم المجهولة، فيكسب بذلك ملكة من التعقل تكون زيادة عقل. ويحصل به مزيد فطنة وكيس في الأمور لما تعود من ذلك الانتقال. (ص 984) وهو-في «فصل في أن العجمة إذا سبقت إلى اللسان قصرت بصاحبها في تحصيل العلوم عن أهل اللسان العربي» يعطي الكتابة دورا مهما في الحضارة البشرية عندما تستقر في وعي الجماعة بوصفها مستقلة عن الكلام المنطوق بدلالتها الخاصة «على الألفاظ المقولة. وما لم تعرف تلك الدلالة تعذرت معرفة العبارة، وإن عرفت بملكة قاصرة كانت معرفتها أيضا قاصرة، ويزداد على الناظر والمتعلم بذلك حجاب آخر بينه وبين مطلوبة من تحصيل ملكات العلوم أعوص من الحجاب الأول. (يعني امتلاك ناصية اللغة نطقا).. وهذأ شأن المعاني مع الألفاظ والخط بالنسبة إلى كل لغة» (ج. 3 ص 1261). فابن خلدون كأنه يناظر دي سوسير ومعاصريه كاشفا عن بعد نظر إلى مسألة دخول الكتابة واستقرارها في وعي الجماعة وأثرها وخطورتها. بل إننا لنستطيع أن نذهب إلى أبعد من ذلك لنرى تقدم ابن خلدون خطوة عن دي سوسير ومعاصريه، حيث لا يتحفظ ابن خلدون مثلهم تجاه الكتابة، بل يعطيها ما تستحقه من أهمية جوهرية في الحضارة الإنسانية. انظر كذلك: ساطع الحصري، دراسات عن مقدمة ابن خلدون، (؟) 1967، الطبعة الثالثة، ص 509- 522 وبخاصة ص 522. وانظر كذلك: ميشال زكريا، الملكة اللسانية في مقدمة ابن خلدون، دراسة ألسنية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت 1986.

(2) «علم وظائف الأصوات» ترجمة لـ phonotogie, phonemics بالفرنسية في مقابل «علم الأصوات» ترجمة لـ phonetics وهو العلم الذي يراد به دراسة الأصوات من حيث كونها أحداثا منطوقة بالفعل ولها تأثير سمعي معين دون نظر إلى قيم هذه الأصوات أو معانيها في لغة بعينها. انظر حول هذا الموضوع: كمال محمد بشر، علم اللغة العام-الأصوات، دار المعارف بمصر، ط. 40، القاهرة 1975، الفصل الثاني «بن الفوناتيك والفونولوجيا» ص 28-60.

(3) لهذا المؤلف كتابات كثيرة نظرية وتطبيقية حول هذا الموضوع. ولعل آخرها هو كتابه «الحد الفاصل * بين المكتوب والشفاهي» The interface between the written and the oral، مطبعة جامعة كمبردج 1987. وفيه فصل عن «تأثير الكتابة الإسلامية على الثقافات الشفاهية». ص 125-138.

(4) الملايالم :Malayalam لغات في جنوب غرب الهند، تنتمي إلى العائلة الدرافيدية-dravid jan وتقترب من لغة التاميل وهذه تستخدم في كرالا Kerala ، وهي ولاية في جنوب غرب الهند تطل على بحر العرب. وتأسست الولاية في 1956.

(5) التوي :Twi لغة جنوب غانا وهى إحدى اللهجتين الرئيسيتين في أكن Akan التي تشمل غانا

وساحل العاج. كان اسم التوي سابقا اشانتي. واللهجة الأخرى هي فانتي :Fanti وهاتان اللهجتان تنتمجان إلى فرع الكوا Kwa من العائلة النيجيرية-الكونغوية.

(6) الصينية الماندرية :Manarin or Mandarin Chinese اللغة الرسمية للصين منذ 1917، وهي تمثل تركيبة اللغة التي يتكلمها حوالي ثلثي الصينيين، وتدرس في المدارس في كل أنحاء الصين.

(7) الشوشونية :Shoshone or Shoshoni لغة تنتمي إلى العائلة الأتو-أزتكية-Uto Az-tecan. هي لغة سكان جنوب غرب الولايات المتحدة من الهنود الأمريكيين الشماليين.

(8) ليفي Livy، اسمه اللاتيني تيتوس ليفيوس Titus Livius 59 ق. م-17 م. مؤرخ روماني مشهور بتاريخه عن روما في 142 كتاباً لم يبق منها إلا 35 فقط.

(9) دانتي أليجيري 1265-1321، شاعر إيطالي معروف بالكوميديا الإلهية (1309- 1320)، وهي وصف رمزي لرحلته عبر الجحيم، المطهر، الجنة، يرشده فيها فرجيل ومحبوبته المثالية بياتريس. من أعمال دانتي الأخرى: الحياة الجديدة 1292 (La Vita Nuova) التي يتغنى فيها بحبه لبياتريس.

(10)السو Sioux(مفرد وجمع) أعضاء جماعة من شعوب هنود أمريكا الشمالية تمتد سابقا فوق منطقة واسعة من السهول من بحيرة ميشجان إلى جبال روكي. وينسب إلى لغتهم بكلمة سوينSiouan.

(11) الماندا Manda (مفرد وجمع) مجموعة من اللغات الإفريقية، فرع من العائلة النيجيرية الكونغوية المتكلمة أساسا في مالي، وغينيا، وسيراليون.

(12) لعل كلمة «أدب» في اللغة العربية أقرب من الإنجليزية من حيث اقترابها من العالم الشفاهي، فهي تعني «الذي يتأدب به الأديب من الناس؛ سمي أدبا لأنه يأدب الناس إلى المحامد، وينهاهم عن المقابح. وأصل الأدب الدعاء.. والأدب: الظرف وحسن التناول (اللسان: أدب) ونحن نقول «الأدب الشعبي» لنعني به أشكال التعبير الشعبي التي تندرج تحت التعبير الإنجليزي Oral Litrature. ومن الغريب أن «الأدب الشعبي» لقي في بيئتنا العلمية عنتا وتحفظا لأننا غالبا ما تخوفنا من تأثير الاهتمام به في اللغة الفصحى النموذجية. وهناك أيضا مصطلح كلمة والتي «تقع على قصيدة بكمالها وخطبة بأسرها» (اللسان: كلم)، هذا المصطلح يطلق الآن كذلك على «الكلمة» المكتوبة التي يلقيها الخطيب في مناسبة ما. فالخطيب في هذه الحالة «يقرأ كلمته»-في تناقض ظاهري واضح وبخاصة إذا قورن بالتعبير «يقول كلمته» الذي يعني: «يقول رأيه بإيجاز وحسم. فالعبارة الأولى قد تعني الإطالة والتحليل، وذكر مقدمات الموضوع ونتائجه، مما قد يؤدي إلى إملال السامعين، في حين أن العبارة الثانية تعني الحكمة والفصل في الموضوع بشكل يؤثر عاطفيا على السامعين. ويثير رينيه ويلك وأوستن وارن في «نظرية الأدب» إلى صعوبات في تطبيق مصطلح-Lit erature في الإنجليزية على كل الأدب، ومن هذه الصعوبات عدم انطباق هذا المصطلح على «الأدب الشفاهي». ويريان أن المصطلح الألماني Worthkunrst، والمصطلح الروسي Slovesnost بمعنى: «فن الكلمة» لهما مزية فوق المصطلح الإنجليزي. انظر: نظرية الأدب، نيويورك ولندن، الطبعة الثالثة، 1977، ص 22.

(13) عن الكتابة وعلاقاتها بفكرة الأطلال؛ انظر: حسن البنا عز الدين. الكلمات والأشياء- التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية. دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان 1989، ص 124- 135 بخاصة. ومن الجدير بالذكر أن الشعر الجاهلي-وقصيدة الأطلال بخاصة-يحفل بتشبيه البقايا (أو الأطلال) بالكتابة، قال لبيد:

وَجلا السيول عن الطلول كأنها

زُبُرٌ تُجِدّ مُتُونها أقلامُها

(14) لم نترجم «Preliterat»بـ «أمي»، أي الذي لا يعرف قراءة أو كتابة، لان المقصود هنا إبراز المفارقة التي تنطوي عليها الكلمة الإنجليزية حيث تستخدم سابقة «-Pre»، التي تعني «قبل» أمام كلمة «كتابي» في وصف الأمي، فالوصف هنا منطلق من وجهة نظر متأخرة-أي من وجهة نظر الكتابيين-وليس موضوعا في سياقه التاريخي. والحقيقة أن الكلمة العربية «أمي» يمكن أن تطرح المفارقة نفسها. وذلك لأن لها معنى آخر غير هذا المعنى المألوف-أي الجهل بالقراءة والكتابة-هو العربي الذي لم يكن له كتاب، أي كتاب مقدس قبل الإسلام مثل التوراة والإنجيل. ولكننا نستطيع أن نثير إلى حقيقة أن الشعراء الجاهليين والمسلمين حتى زمن ذي الرمة أ يكونوا يكتبون أو كانوا يشعرون بالعار إذا عرف عنهم ذلك، برغم تأكد «معرفتهم» بالكتابة بوصفها نشاطا إنسانيا «ما بعد الشفاهي»-إذا صح المصطلح. وهذه حالة فريدة عالجناها في مقام آخر، انظر: عز الدين، الكلمات والأشياء، المذكور في الهامش السابق. وانظر الفصل الشائق عن «أمية الجاهليين» الذي كتبه جواد على الموضوع في المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم ببيروت، ومكتبة النهضة ببغداد، الطبعة الثانية، مارس 1978، ج 8، ص 91- 143، وإذا شئت انظر كذلك الفصول الثلاثة التي تليه عن «الخط العربي»، ص 144-201، و«المسند ومشتقاته»، ص 202-247، و«الكتابة والتدوين»، ص 248- 290. وانظر أخيرا كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، شوكن بوكس. نيويورك (1979)، مطبعة جامعة تورنتو 1978، ص 15، حيث يخطئ وصف «البدائيين» ويفضل وصفهم بأنهم «بدون كتابة»-وانظر ترجمة عربية لهذا الكتاب لشاكر عبد الحميد، بغداد، الطبعة الأولى 1986، ص 35 وما بعدها.

(15) لعل من المفيد أن نعرض هنا باختصار لأصل مصطلح «النص» في العربية وعلاقته بالنسج؛ فلا يعدو الأمر أن يكون موازيا كذلك للحالة اليونانية-الأوروبية، بالإضافة إلى أننا ترجمنا المصطلح لا شك من الإنجليزية أو اعتمدنا الترجمة بناء على ما في اللغة العربية من تناسب في المعنى والخلفية التاريخية للموضوع .«وأصل النص في العربية أقصى الشيء وغايته. ثم سمي به ضرب من السير سريع».. والنص الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص التوقيف، والنص التعيين على شيء ما، ونص الأمر شدته،... (اللسان: نصص)، ونصص الرجل غريمه إذا استقصى عليه. وفي حديث هرقل: يَنُصُّهُمُ، أي يستخرج رأيهم ويظهره، ومنه قول الفقهاء: نص القرآن، ونص السنة، أي ما دل ظاهر لفظها عليه من الأحكام. (اللسان: نصص). ولعل في معنى«النص» في العربية من ثبات وإسناد وتوقيف وتعيين تأييدا أكثر وضوحا لرأي المؤلف أونج من حيث موازاة المصطلح بالكتابة عند إطلاقه على أداء أو شكل من أشكال التعبير الشفاهي من قبل الشخص الكتابي. فالنص في التقاليد الكتابية نص ثابت في مواجهة النص المتحرك في التقاليد الشفاهية. ولكننا إذا ذهبنا إلى النسج لوجدنا أن الشقة تضيق بين النص والنسج في العربية لتقترب إلى المعنى المشترك بينهما في اليونانية ولاقتربنا أكثر من منطقة الكلام الشعر. فـ «النسج: ضم الشيء إلى الشيء، هذا هو الأصل»-على حد تعبير ابن منظور (اللسان: نسج). ومادة النسج تترامى إلى أفق الطبيعة وأفق الجهد البشري على السواء؛ فالريح تنسج الماء أي تضربه فتنتسج فيه طرائق، والريح كذلك تنسج الورق والهشيم أي تجمع بعضه إلى بعض. هذان المعنيان يستشهد عليهما ابن منظور بأبيات لزهير وحميد بن ثور. «والنسج معروف، ونسج الحائك الثوب ينسجه وينسجه نسجا، من ذلك لأنه ضم السدى إلى اللحمة، وهو النساج، وحرفته النساجة،...، وقالوا في الرجل المحمود: هو نسيج وحده، ومعناه أن الثوب إذا كان كريما لم ينسج على منواله غيره لدقته، وإذا لم

يكن كريما نفيسا دقيقا عمل على منواله سدى عدة أثواب.... ونسج الكذاب الزور: لفقه. ونسج الشاعر الشعر: نظمه. والشاعر ينسج الشعر، والكذاب ينسج الزور، ونسج الغيث النبات، كله على المثل. (اللسان: نسج). وقد انعكست هذه المعاني الأخيرة التي «على المثل» في نظرة النقاد العرب القدماء إلى الشعر وعلاقته بالكذب أو بالجودة والتفرد. ولعل أوضح مثال يلخص لنا هذه النقطة في هذا الصدد ما روي عن مهلهل بن ربيعة الذي يقال إنه سمي مهلهلا لأنه هلهل الشعر، أي أرقه. وقال الجمحي: «وإنما سمي مهلهلا لهلهلة شعره، كهلهلة الثوب، وهو اضطرابه واختلافه». وقال ابن دريد في الاشتقاق: واشتقاق مهلهل من قوة ثوب هلهال، إذا كان رقيقا، وذكر الأصمعي «أنه إنما سمي مهلهلا لأنه كان يهلهل الشعر، أي يرققه ولا يحكمه». وفي اللسان: «سمي بذلك لرداءة شعره، وقيل لأنه أول من أرق الشعر»، وفي الأغاني: «وإنما لقب مهلهلا لطيب شعره ورقته. وكان أحد من غنى من العرب في شعره». (انظر في هذه النقول: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر 1982، جا ص 297 وهـ 3. ولعل هذه الاختلافات تؤكد لنا مشروعية ربط النسج بمعنى القول والشعر في التقاليد الشفاهية بخاصة لأنها اختلافات تعكس جدالا نقديا حول الشعر مشتقا من نظرة الشعراء الجاهليين أنفسهم لطبيعة شعرهم. فالشاعر الجاهلي كثيرا ما يربط بين شعره واستواء النبات والثوب في الخطوط والألوان على السواء، ويحضرني هذا البيت لشاعر جاهلي هو بشر بن عليق:

أعامِلَ ما بالُ الخَنَا تقذِفُونهُ

مِنَ الغَوْرِ مسدى بالقوافي ومُلْحَما

والشاعر يهجو قبيلة عاملة. والغور: تهامة وما يلي اليمن. مسدى وملحم: من سدى الثوب ولحمته وهو نسجه، أي يهجونه هجاء محكما (انظر: قصائد جاهلية نادرة، جمع وتحقيق يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى 1982، ص 188. وربما صح أن نختم هذا الهامش بتذكر عبارة الجاحظ الشهيرة: «فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير». (الحيوان 3: 122).

(16) تعني كلمة 1: epos-مجموعة من الشعر ينقل من خلالها تقاليد شعب من الشعوب وبخاصة مجموعة قصائد تهتم بالموضوعات الملحمية المشتركة. و 2- مرادف لـ epic ملحمة بالمعنى المشهور والمتضمن الكلام عن البطل في التقاليد الشفاهية الشعبية. وأصل الكلمة في اليونانية تعني: كلام، وكلمة، وقصيدة ملحمية، وأغنية. والجدير بالذكر أن فراي يحتفظ بالفرق بين المعنيين في النص الذي يشير إليه أونج عنه. ولكنه-أي فراي-لا يشترط أن يكون المعنى الأول مقتصرا على الشعر فقط، بل يكتفي بأن يكون أساس العرض في المعنى الأول للـ epos هو الخطاب الشفاهي، محتفظا بالمعنى التقليدي للـ epic.

هوامش الفصل الثاني

(1) تنظر هذه الترجمة لكلمات «الجامعة» إلى إحدى ترجمات التوراة التي اطلعت عليها. ولكن ثمة ترجمات أخرى للكلام نفسه وإحداها تمضي على هذا النحو: «بقي أن الجامعة كان حكيما وأيضا علم الشعب علما ووزن وبحث وأتقن أمثالا كثيرة. الجامعة طلب أن يجد كلمات مسرة مكتوبة بالاستقامة كلمات حق». (الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس في مصر (و) الشرق الأوسط، طبعة العيد المئوي 1883- 1983).

(2) إيرازموس (1466-1526) Erasmus, Desiderius واسمه الأصلي-:Gerhard Gerhards لاهوتي وفيلسوف هولندي. يعتبر أبرز وجوه الحركة الإنسانية في عصره. قاد حركة النهضة في أوروبا الشمالية. نشر الطبعة اليونانية الأولى من العهد الجديد في 1516، ومن أعماله الأخرى سلسلة من الحوارات، وهجوم على فلسفة لوثر الدينية (1524).

(3) بطبيعة الحال كانت بداية تدوين كثير من النصوص العربية القديمة الشعرية بخاصة نقلا عن رواة شفاهيين أو أعراب لا يحتفظون بأصول مكتوبة لرواياتهم. وفي بعض الأحيان كان النقل من الكتب والصحف دليل ضعف وشك في المنقول وصاحبه حتى القرن الثالث الهجري. والمتصفح لكتاب مثل الأغاني للأصفهاني في القرن الرابع الهجري يجد كيف تتجاور الرواية الشفاهية والرواية الكتابية-إذا صح التعبير، في نقل الأخبار والأشعار. والتراث العربي ينتظر إعادة النظر فيه من منظور الدراسات الحديثة التي يؤسسها الكتاب الحالي وغيره في المجال نفسه.

(4) بيسيستراتوس Pisistratus(600ق.م-527 ق. م) طاغية أثينا، وسع سلطان أثينا فشمل البحر الإيجي وساحل آسيا الصغرى. وقد اشتق اسمه من أصغر أبناء نسطور وأناكسيبيا. قام في حوالي سنة 535 ق. م. بتكوين لجنة من عدة شعراء يرأسهم أونوماكريتوس لجمع نصوصها على أساس النسخ الأصلية الموجودة وقتذاك وعلى التلاوة الشفوية للمنشدين والرواة. (انظر أمين سلامة، الإلياذة [ترجمة وتقديم]، الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، مصر 1982، ص 50 مما سماه المترجم «جولة سريعة في ربوع الإلياذة).

(5) جوزيفوس، فلافيوس (37-100) اسمه الأصلي جوزيف بن ماتياس، مؤرخ يهودي وجنرال. ا نظر: سلامة، الأليـاذة، ص 88.

(6) جوناثان سويفت (1667-1745) كاتب وشاعر إنجليزي ساخر عميد كاتدرائية سان باتريك بدبلن.

(7) الموضع هنا في الإلياذة أشبه بقصة امرأة فرعون وتحريضها زوجها قتل يوسف: «فاختلقت قصة كاذبة، وقالت لزوجها الملك برويتوس:«أي برويتوس، إما أن تموت أنت نفسك، وإما أن تقتل بيليفرون، لأنه أراد أن يغتصبني قسراً»! فلما قالت هذا، حنق الملك لسماع حكايتها. ولكنه تأنى في قتله، إذ كانت روحه لا تجرؤ على فعل ذلك، فبعث به إلى لوكيا يحمل ألواحا مشؤومة، نحت الملك في لوح مطوي منها علامات كثيرة تتضمن الموت، وأمره بأن يطلع عليها حماه، لكي يقوم هذا بقتله! فذهب في طريقه إلى لوكيا برفقة الآلهة البريئة. (ترجمة أمين سلامة، ص 203). ويعلق مترجم الإلياذة إلى الإنجليزية على هذه النقطة بقوله في الهامش: «هذه هي الإشارة الوحيدة لهومروس إلى الكتابة. ولكن شكسبير لم يذكر الطباعة ولو لمرة واحدة انظر الترجمة الإنجليزية لـ W.H.D.Rouse في سلسلة Mentor Book, The New American Library طبعة 1939 ص 77 هـا

(8) انظر: ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف بمصر، الطبعة السادسة، 1982 ص 278- 320، حيث يعقد فصلا بعنوان «المشكلة الهومرية» يتتبع فيه بشيء من التفصيل هذه المدارس التقليدية التي تناولت المشكلة، وينظر إلى الموضوع بوصفه موازيا لمشكلة الشعر الجاهلي. وعلى الرغم من أنه عبر عن موقفه من الجدل حول هذا الموضوع بقوله إنه (أي الجدل) «-على إغرائه-غير مفض إلى نتيجة.»(ص 308)، فإنه تبنى في بحثه محاولة إثبات كتابة الشعر الجاهلي منذ الجاهلية حتى عمر التدوين. وبحث الأسد بحث رائد في الموضوع بلا شك، ولكنه لم يكن-للأسف-على وعي بعمل ميلمان باري. انظر حول الموضوع نفسه: عز الدين، الكلمات والأشياء، ص 11- 27.

(9) النينجا Nyanga قوم من الزنوج من أفريقيا الوسطى، يعيشون أساسا في مالاوي، تنتمي لغتهم إلى مجموعة البانتو من العائلة الكونغو-نيجيرية. ولغة النينجا تكون أساسا للغة هجين مستخدمة بوصفها لغة اتصال(لأغراض التجارة) في أفريقيا الوسطى.

(10) الأيولية Aeolic إحدى لهجات اليونانية القديمة، نسبة إلى الشعب الهلليني الذي استقر في Thessaly ر Boeotia واحتل Lesbos وأجزاء من الساحل الإيجي لآسيا الصغرى.

(11) الأيونية ionic إحدى لهجات اليونانية القديمة، نسبة إلى الشعب الهلليني الذي استقر في اتيكا حوالي 1100 ق. م واحتل فيما بعد جزر بحر إيجه وساحله الشرقي.

(12) الخوسا Xhosa قوم من الزنوج من أفريقيا الجنوبية، يعيشون بصفة أساسية في إقليم الكاب من جمهورية جنوب أفريقيا. ولغتهم تنتمي إلى مجموعة البانتو من العائلة الكونغو-نيجيرية: وهي شديدة القرب من لغة السوازي والزولو وتتميز بطقطقات عدة في نظامها الصوتي.

(13) الـ episode تعني: 1- الحوار الفاصل: في المأساة اليونانية القديمة: هو الحوار الذي يقع بين نشيدين للجوقة. وقد كان بمثابة نواة للفصل المسرحي. 2- الواقعة: حدث ثانوي في سرد طويل قد يتصل به اتصالا مباشرا، وقد يكون بمثابة استطراد منه. 3- الحلقة: أحد أقسام السرد المسلسل تمثيليا كان أو روائيا.

هوامش الفصل الثالث

(1) القديس أوغسطين Saint Augustine، واحد من آباء الكنيسة المسيحية، أثر تأثيرا عميقا في علم اللاهوت الكاثوليكي والبروتستانتي. أشهر أعماله الاعترافات، وهي سيرة ذاتية روحية. ويوم عيده: 28 أغسطس. حاول التوفيق بين الفكر الأفلاطوني والعقيدة النصرانية. كذلك كان أسقف مدينة هيبر ريجيوس Hippo Regis، وتختصر إلى هيبو، بين (396- 430)، وهذه المدينة تنتمي إلى Numidia، بلد قديمة في شمال أفريقية، وكانت تقع تقريبا فيما يعرف اليوم بالجزائر. وقد ازدهرت حتى غزاها الفندال في 429. وهذه المدينة ملحقة الآن بعنابة بالجزائر.

(2) الكونا Cuna أو Kuna من ساكني دارين، وهي الجزء الشرقي من برزخ بنما، بين خليج دارين وخليج سان ميجيل على الساحل الباسيفيكي، وهي تقع أساسا في جمهورية بنما، ولكنها تمتد كذلك إلى كولومبيا.

(3) اللوبا Luba جماعة من الأفارقة الزنوج يعيشون أساسا في إقليم شابا من زائير. وتنتمي لغتهم إلى مجموعة البانتو من العائلة النيجر-كونغوية.

(4) خروسايس Chryseis ابنة خروسيس Chryses كاهن أبولو في خروسي Chryse. قبض عليها أخيل وأعطاها لأجاممنون لتصير له جارية. وحينما جاء أبوها ليفتديها طرده أجاممنون، فأرسل أبولو على الإغريق وبالا. فلم يكن هناك بد من أن يعيدها أجاممنون إلى أبيها دون فدية حتى يسترضي الإله. وقد عوض أجاممنون نفسه بأخذ بريسايس، وهي أسيرة أخرى لأخيل أثناء الحرب الطروادية، ومن ثم بدأ صراع جديد بينهما. وانظر ترجمة أمين سلامة، ص 111، حيث يورد هذا المقطع بأسلوب الحكاية التقريرية وليس كما هو هذه الترجمة الإنجليزية التي رجع إليها أونج. وبالطبع فإن موضع الشاهد هنا هو هذا الأسلوب البلاغي الخاص.

(5) زند الخشب: جزء من جذع الشجرة، يزيد طوله على ستة أقدام، معد للنشر.

(6) نفاهو Navaho أو Navajo، قوم من الهنود الحمر الأمريكيين الشماليين يسكنون أريزونا،

ونيومكسيكو، ويوتا.

(7) اللازمة: جملة أو أكثر تتكرر في آخر كل جزء من أجزاء الأغنية. (المراجع)

(8) الترجمة هنا لعبارة «to go berserk». وأصل كلمة «berserk» يعني المحارب الاسكنديناڤي القديم المعروف بقتاله المسعور.

(9) الترجمة هنا لعبارة «to run amok». وأصل كلمة amok أو amuck ينتمي إلى المحارب الماليزي بهذه الصفة.

(10) السيكلوبس cyclops في الأسطورة الكلاسيكية، من جنس العمالقة، ذو عين واحدة في الجبهة، قاتله أوديسوس في الأوديسة.

(11) السربرس cerberus في الأسطورة الإغريقية: كلب، عادة ما يمثل بثلاثة رؤوس، كان يحرس الطريق إلى هادس، مدينة الموت.

(12) السبعة ضد طيبة Seven Against Thebes، تدور حول إخوة سبعة قامت الحرب بسببهم لسبع سنوات ولكي يصلوا إلى حل تم الاتفاق على أن يتقاتلوا فرادى. فتقاتلوا وقتل بعضهم بعضا. وبذا تحققت لعنة صبها عليهم أبوهم عندما طردوه. ولم ينج منهم إلا أدراستوس. انظر عن هذه القصة أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، الطبعة الثانية 1988، ص 220- 221

(13) أظن أن أونج يعني بـ Three Graces النساء الجراياي الثلاث The Three Graiae، في قصة برسيوس، وكن بنات لوفوركيس بعين واحدة ووسن واحدة ويتبادلنها من وقت لآخر حسب الحاجة. وكن كذلك ذوات شعور بيضاء منذ المولد، وقد أخذ منهن برسيوس العين والسن ورفض أن يعيدهما لهن إلا إذا أرشدنه إلى الطريق المؤدي إلى الجورجونيس. وهن مصدر للشؤم حسبما أخبرني البروفيسير ياروسلاف ستيتكفيتش. انظر: أمين سلامة، معجم الأعلام.. ص 168. وانظر كذلك معجم أكسفورد الكلاسيكي، Graiae.

(14) انظر الفصل الأخير حيث يتكلم المؤلف عن ديريدا وروسو بشيء من التفصيل.

هوامش الفصل الرابع

(1) دلفي Delphi مدينة يونانية قديمة تقع على المنحدرات الجنوبية لجبل برناسوس: وهي أشهر مكان خرجت منه نبوءات أبوللو.

(2) الخط المينوي Minoan، نسبة إلى ثقافة العصر البرونزي في كريت منذ حوالي 2000 ق. م إلى حوالي 1000 ق. م.

(3) الخط المسيني Mycenaean، نسبة إلى مسينا Mycenae، مدينة إغريقية قديمة في شمال شرق على سهل أرجوس، وتمتد الحضارة الإيجية Aegean في هذه المدينة بين 1400 و1100 ق. م.

(4) يقصد بـ Linear B نظام قديم للكتابة، من الواضح أنه تعديل لما يعرف بـ A.Linear(وهو خط لم تفك شفرته حتى تاريخه، وهو خط بين المقطعي والتصويري، تم اكتشافه على ألواح وأوان من الفخار في كريت، ويرجع تاريخه أساسا إلى القرن 15ق. م). أما الخط Linear B فقد وجد على ألواح من الصلصال والأواني الفخارية التي ترجع إلى الألف الثانية قبل الميلاد. ويقبل هذا الخط بوجه عام بوصفه تمثيلا مبكرا لليونان المسينية.

(5) وادي الأُندُس: نسبة إلى نهر في جنوب آسيا، ينبع من جنوب غرب التبت بالهيمالايا ويسير

في اتجاه الشمال الغربي عبر كشمير، ثم عبر باكستان إلى بحر العرب. وكان لهذا النهر أهمية تاريخية وبخاصة بالنسبة للحضارة الأندسية (نحو 3000 إلى 1500 ق. م. وطول هذا النهر 2900 كيلو متر).

(6) الخط المياني: نسبة إلى شعب المايا من الهنود الحمر الذين سكنوا يوكاتان، بليز، وغواتيالا الشمالية. كان لهذا الشعب حضارة تميزت بتفوقها في العمارة، والفلك، والكرونولوجيا، والرسم والفخاريات. ولغتهم علم على عائلة من اللغات الهندية الأمريكية الوسطى. [أليس الأصح أن ننسب اشد المايا بالمايي؟ (المراجع)]

(7) الخط الأزتكي :Aztec نسبة إلى أحد شعوب الهنود الحمر المكسيكيين الذي أسس إمبراطورية عظمى، تمركزت في وادي المكسيك، وقد أطاح بها الغازي الإسباني كورتس وأتباعه في سنة 1523.

(8) ميلووكي :Milwaukee ميناء في جنوب شرق وسكونسن، على بحيرة ميشجان وهي أكبر مدينة في الولاية، تأسست في القرن 18 بوصفها مركزا تجاريا، وهي مركز صناعي مهم.

(9) السيريلية :Cyrillic نسبة إلى أبجدية مشتقة من الأبجدية اليونانية، اقترحها القديس سيريل، لكتابة اللغات السلوفانية: وهي تستخدم الآن أساسا في كتابة الروسية، البلغارية، واللهجة الصربية لغة الصربو-كرواتية.

(10) الملايالامية Malayalam أو :Malayalaam لغة في جنوب غرب الهند، تنتمي إلى العائلة الدرافيدية، وتتصل من قريب بلغة التاميل التي هي اللغة الرسمية في كرالا.

(11) الفونجرام :phonogram أي رمز مكتوب لصوت، أو مقطع، أو مورفيم، أو كلمة. كذلك تعني الكلمة متوالية من الرموز المكتوبة لها الصوت نفسه في مجموعة من الكلمات المتنوعة، مثل ough في bought، و ought، و brought.

(12) الخلاصة :summa خلاصة واقية لواحد من رجال اللاهوت، والفلسفة، أو القانون الكنسي، وأحيانا للثلاثة مجتمعة. وكانت الفلسفة التومائية للقديس توماس الأكويني، التي كتبت بين عامي 1256 و1274، من أشهر هذه الخلاصات.

(13) القديس إدوار المعترف 1002(.S.Edward the Confessor-1066)، ملك إنجلترا (1042-1066)، ابن إيثلرد Etheired الثاني، مؤسس كنيسة وستمنستر التي كانت فيما قبل ديرا.

(14) تأخذ هذه الظاهرة شكلا فريدا في الكتابة العربية القديمة حيث يوضع المتن، والشرح، والحاشية، وأحيانا شرح الحاشية في الصفحة الواحدة.

(15) الأنانية :Solipsism مذهب يرد كل شيء إلى «الأنا»، ويعد وجود كل الموجودات الأخرى وهمياً. (مج)

(16) الإبيزودات :episodes يمكن أن نميز معنيين لهذا المصطلح: (1)الواقعة: حدث ثانوي في سرد طويل قد يتصل به اتصالا مباشرا، وقد يكون بمثابة استطراد منه، و(2) الحلقة: أي أحد أقسام عمل ما مسلسل إلى حلقات، وربما أطلقنا لفظة «الفصل» على هذا المصطلح كذلك، وهو ما جرى بعض الأدباء المصريين، مثل طه حسين والعقاد، على استخدامه في كتاباتهم الأدبية والصحافية.

(17) «الفنقلة هي التعبير الاصطلاحي العربي القديم عن هذه الظاهرة من الجدل الفقهي والكلامي عند علماء المسلمين، وهي لفظة مزجية مشتقة من عبارة: «فإن قال قائل» التي تتصدر إيراد الرأي المعارض المفترض تمهيدا للرد عليه». وهذا الهامش مأخوذ من أحد تعليقات أستاذي الدكتور عز الدين إسماعيل، على النسخة الأولى لترجمة هذا الكتاب.

(18) كوينتليان 35(Quintilian-96 ق.م): اسمه اللاتيني:-Marcus Fabius Quin tilianus ماركوس فابيوس كوينتليانى، خطيب ومدرس روماني، أنشأ في روما معهدا لتعليم الخطابة.
(19) اللغة القطالونية :Catalan لغة إقليم قطالونيا في شمال شرق إسبانيا (وهو إقليم ذو نزعة ثقافية انفصالية قوية). وهذه اللغة قريبة جدا من الإسبانية والبروفنسالية (وهذه قريبة من الفرنسية والإيطالية)، وهي جميعا تنتمي إلى المجموعة الرومانسية من العائلة الهندو-أوروبية.
(20) التأكيد هنا من عندي بناء على اقتراح من الصديق الدكتور محمد بريري، نظرا لأهمية العبارة.
(21) الحقبة التيودرية: نسبة إلى أسرة تيودر Tudor، التي حكمت إنجلترا بين 1485 و1603، وهي تنتسب إلى الإقطاعي الويلزي، أوين تيودر (ت 1461)، وملوك السلسلة التيودورية من الملوك كانت هنري السابع وهنري الثامن، وإدوارد الخامس، وماري الأولى، وإليزابيث الأولى.

هوامش الفصل الخامس

(1) الأتراك الويجور Uigur أو :Uighur قوم من الجنس المغولي، يسكنون شمال غرب الصين والأجزاء المتاخمة لما كان يعرف بـ «الاتحاد السوفيتي». وتنتمي لغة هؤلاء القوم إلى الفرع التركيك من العائلة الألتية.
(2) مقوى التحضير :makeready أي الورق المقوى المستعمل في التحضير النهائي للكليشيهات ونحوها، وذلك بوضع الورق المقوى تحتها لكي تبرز على نحو متساوق لا تفاوت فيه.
(3) الراموسية :Ramism اسم لمذهب ظهر بفرنسا في القرن السادس عشر نسبة إلى الفيلسوف الإنساني الفرنسي راموس، وهو الصيغة اللاتينية لاسمه الفرنسي بيير دي لاراميه (1515- 1572)، وهو صاحب الكتاب المشهور «فن الجدل» (1555) الذي عارض فيه الالتزام المتزمت بتعاليم أرسطو وبمناهج المدرسيين في تعليم الفلسفة والمنطق وفقه اللغة. ويمكن اعتبار هذا الكتاب أول محاولة باللغة الفرنسية للتخلص من سيطرة الالتزام بمحاكاة القدامى، والبدء في تغليب العقل على النقل، ذلك التغليب الذي أدى إلى ظهور ما سمي بعصر النهضة. وقد تناول أونج الموضوع المشار إليه هنا في مقالة له بعنوان: راموس والتحول إلى العقل الحديث (1955)، وله كذلك كتابان عن راموس، انظر الببليوجرافيا الملحقة.
(4) يعد الشعر المجسد :concrtete poetry تطورا حديثا لقصيدة المذبح أو القصيدة المؤطرة التي يعتقد أن الشعراء الفرس قد استخدموا أسلوبها في القرن الخامس الميلادي، وبعثها بعض شعراء عصر النهضة. وقد استغل رابليه هذا الأسلوب عندما كتب أغنية على شكل زجاجة، أهداها إلى باخوس، وكتب أبولينير قصيدة طبعها بحيث تبدو حروفها منسابة تجاه أسفل الصفحة مثل دموع سائلة. وهدف الشعر المجسد أن يقدم القصيدة بوصفها هيئة مختلفة. فالمسألة هنا خاصة بالطباعة التصويرية التي تنتج «الشعر المرئي». فيمكن أن تكون القصيدة مكتوبة على الصفحة، أو على الزجاج، أو الحجر، أو الخشب أو على مواد أخرى. ومنذ الحرب العالمية الثانية قام كثير من الشعراء البريطانيين بتجارب بارزة في هذا الشأن، منهم سايمون كاتز، وستيوارت ملز، وإيان هاملترن فينلي، الذي ينظر إليه بوصفه أفضلهم.
(5) فيتروفيوس Vitruvius PoliO، مهندس معماري روماني عمل في سلاح المهندسين خلال حكومة

الثلاثة الثانية (أنطوني، وليبيدوس، واكتافيان، وبدأت في 43 ق. م.) وفي أوائل عهد أغسطس. وقد بنى بازيليكا (قاعة مستطيلة ذات أعمدة في بناء روماني) في فانيوم Fanum، لكن شهرته تعتمد أساسا على رسالته Dc architectur. التي يتكلم فيها عن فن العمارة والهندسة، وقد ألفها جزئيا من خبرته الخاصة، وجزئيا من خلال أعمال مشابهة لمعماريين إغريق في معظمهم. ونظرته هللينية في جوهرها، وثمة غياب ملحوظ للإشارة إلى مبان مهمة من عهد أغسطس. ورسالة فيتروفيوس هي الوحيدة من نوعها التي بقيت لنا، وهي مقسمة إلى عشرة كتب، يدور كل واحد منها حول موضوع بعينه مثل تخطيط المدن، وإمدادات المياه، والآلات. وتعد المعلومات الواردة في الكتاب الثاني والسابع عن المواد وطرق البناء، والواردة في الكتاب الثالث والرابع عن قواعد التناسب ذات قيمة عظيمة.

(6) جيرارد مانلي هوبكنز (1844-1889)، عين في 1884 أستاذ كرسي اللغة اليونانية في جامعة دبلن. كان راهبا جزويتيا، وشاعرا ذا أصالة كبيرة، ومجددا ماهرا في الإيقاع النابض. ولم تنشر أي من قصائده خلال حياته. وظهرت أول طبعة من قصائده في عام 1918، ونسخة مزيدة في 1967. وقد ذكره أونج في مقالته (1958) التي ترجمناها له في«فصول»قبل سنوات قليلة. وقد ترجمنا لهوبكنز كذلك هناك. واسم القصيدة Inversnaid، المشار إليه في هذه الفقرة يتكون من كلمتين: invers، وتعني العكس أو النقيض، وnaid ، التي أظن أنها صورة أخرى لـ naiad وتعني حورية البحر، أو جنية البحر في الأساطير الإغريقية.*

(7) الرواية الساخرة المنيبية Menippean satire، رواية مزدوجة أسلوبياً، أي تقع ما بين الكلام الموزون والمنثور، نسبة إلى مينيبوس Menippus مؤصلها، الذي كان فيلسوفا، ومن جماعة الشكاكين (اللا أدريين) في القرن الثالث ق. م. وقد سخر من حماقات الرجال(بمن فيهم الفلاسفة) في خليط من النثر والشعر. وقد حاكاه فارو27- 116(Varro ق. م)(ولهذا يسمى هذا النوع من السخرية بالفاروي). وقلده كذلك لوسيان Lucian (من القرن الثاني الميلادي) وهو كاتب يوناني معروف بخاصة بـ محاورات الآلهة ومحاورات الأموات.. ولها أمثلة في الأدب الأوروبي منذ أواخر القرن السادس عشر حتى القرن العشرين، مثل كانديد لفولتير، ونقطة ضد نقطة لألدوس هكسلي**. وهذا النوع من الكتابة يسعى، من خلال الجدل والمحاورة، إلى السخرية من الاتجاهات والمواقف الفكرية الفلسفية المختلفة.

هوامش الفصل السادس

(1) خلق الشخصيات :Characterization منهج يقدم به المؤلف شخصية ما في القصة أو المسرحية. وهذا المنهج يكون عادة بإحدى طريقتين: إما أن يصف المؤلف الشخصية وصفا دقيقا، وإما أن يظهر الشخصية من خلال أحداث الرواية نفسها وتفاعل الشخصية معها. والطريقة الأولى هي التي يغلب اتباعها بالنسبة للشخصيات الثانوية في الرواية. أما فيما يختص بالشخصيات الرئيسة فيغلب المزج بين الطريقتين.

(2) هرم فرايتاج «Freytag s pyramid»: اسم لنظرية جاء بها الناقد الألماني جوستاف فرايتاج (1816-1895) في كتابه «تقنية المسرحية»(1862). ومؤدى هذه النظرية أن بنية المسرحية ذات الفصول الخمسة يمكن وصفها بأنها عبارة عن حركة متصاعدة تصل إلى الذروة ثم تهبط في شكل ضلعي هرم: صاعد ونازل. ويحتوي الخط الصاعد على أربع نقاط: 1- التقديم، 2- نقطة إثارة الحدث،

3- الحركة الصاعدة، 4- الذروة. أما الخط النازل فيبدأ من الذروة نحو الأسفل حيث يقع في منتصف الخط: 5- الحركة الهابطة، وينتهي بالنقطة الأخيرة، 6- حل العقدة أو الكارثة النهائية. وقد استند الكثير من نقاد المسرح إلى هذه البنية الهرمية في تحليلهم للمسرحيات الحديثة، غير أن هذه النظرية لا يمكن تطبيقها في جميع الحالات، ومع ذلك فهي تفسير واضح لبنية المأساة ذات الفصول الخمسة.

(3) الانقلاب أو التحول : peripeteia في فن المسرجة: هو ذلك التغير المفاجئ الذي يصيب البطل من حالة سارة إلى حالة بؤس، وقد يكون في الاتجاه الآخر. وقد قسم أرسطو حبكة المأساة إلى عناصر ثلاثة: التعرف، والانقلاب، والتأثير. وقال عن التحول أو الانقلاب في «فن الشعر:< «والتحول هو انقلاب الفعل إلى ضده، كما قلنا، وهذا يقع أيضا تباعا للاحتمال أو الضرورة: ففي مسرحية أوديبوس قدم الرسول وفي تقديره أنه سيسر أوديبوس ويطمئنه من ناحية أمه. فلما أظهر سر مولده أحدث عكس الأثر، وفي مسرحية لونقيوس يجر لونقيوس ليقتل ويتبعه داناوس لقتله، ولكن مجرى الحوادث يؤدي إلى أن داناوس هو الذي يقتل والآخر يظفر بالنجاة. انظر وهبة، معجم المصطلحات، ص 395، وترجمتي عياد وبدوي لكتاب أرسطو، وCuddon، معجم المصطلحات الأدبية، ص500.

(4) تقديم ما مرتبته التأخير hysteron proteron وضع اللفظ أو العبارة المتأخرة حسب الترتيب الطبيعي للجملة في أولها. وذلك للتخصيص والاهتمام. مثال ذلك قوله تعالى: «إياك نعبد وإياك نستعين» أي نخصك بالعبادة والاستعانة. وأحيانا يكون هذا الوضع مقصودا به إحداث تأثير فكاهي، حيث يتضمن «وضع العربة أمام الحصان».

(5) انظر ترجمة محمد عناني للفردوس المفقود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ج 1،ص 71.

(6) نسب الآلهة :Theogony هو البحث في أصل الآلهة في الوثنية، ونسبتهم إلى سلالات إلهية مختلفة. ومن المحتمل أن أشهر هذه الأنساب هو ما ينسب الى هسيود Hesiod (القرن الثامن ق. م) في شكل قصيدة في الوزن السداسي.

(7) انظر عن بو في العربية الكتاب الذي ترجمه: عبدالحميد حمدي، وراجعه أحمد خاكي، من تأليف فنسنت بورانيللي، بعنوان: إدجار ألان بو، القصصي والشاعر. دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، د. ت، ص 87- 94، عن القصة البوليسية عنده.

(8) الأفستية :Avestan نسبة الى الأفستا، كتاب الزرادشتية المقدس.

(9) سموليت Smollet، توبياس جورج (1721-1771)، روائي اسكتلندي، تشمل أعماله القصص الساخرة التي تتناول المتشردين، وهو نوع من القصص انتشر في إسبانيا في القرن 16، رودوك راندم (1748) وهمفري كلينكر (1771).

(10) ومما لا خلاف فيه أن «الحشرة الذهبية» هي قصة جيدة ناجحة تستحق الجائزة التي حصلت عليها من صحيفة (دولار) بفيلادلفيا، والتي كتب روبرت ستيفنسون قصة «جزيرة الكنز» على نمطها»، ص 94 من المرجع المشار إليه في الهامش السابع. وفي نهاية الصفحة نفسها يقول المؤلف: «إن كتاب القصة البوليسية قد قاموا بتسديد جزء من دينهم قبل بو عندما انشأوا «جائزة ألان بو» التي تمنح لكاتب أحسن قصة بوليسية كل عام»

(11) صورية :Limagist نسبة إلى الصوريين-وهم مجموعة من الشعراء البارزين في إنجلترا وأمريكا قبيل الحرب العالمية الأولى(1909- 1917)، أسسوا هذا المذهب الحديث في الشعر ومن أشهر هؤلاء الشعراء: عزرا باوند، وايمي لويل، وتي. إي هيوم، و ريتشارد الدنغتن، وهـ. د. (هلدا

دوليتل). وقد اعتقد هؤلاء في وجوب التخلص من الغموض والرمزية في الشعر، مع عرض صور تتميز بالوضوح وبقدرتها على الإيحاء بصورة مرئية، تفيض بالحياة، وقد حرر باوند أول ديوان لهذه المجموعة من الشعراء بعنوان «الصوريون» (1914). وكان للشعر الياباني والصيني أثر كبير في هؤلاء الشعراء، ولكن سرعان ما انشق بعضهم على بعض، ففي عام 1915 انفردت إيمي لويل بنشر ديوان لمجموعة منهم أسمته «بعض الشعراء الصوريين»، وصدرت الديوان ببيان يتضمن المبادئ الجديدة لهذه المدرسة، ومن أهمها أن الشعر يجب أن تدخله العامية، وأن على الشاعر أن يبتدع إيقاعات جديدة في شعره، وأنه لا يوجد فرق بين موضوعات شعرية وغير شعرية، وان الصور الشعرية يجب أن تتصف بأقصى درجة من التحديد والوضوح والإحكام. وقد نسب المذهب إلى إيمى فقيل المذهب «الإيميجزم» Amygism.

(12) الشخصية النمطية :type character شخصية القصة أو المسرحية التي تظهر فيها صفات مجموعة من الناس متماثلين في السمات، كالإنجليز مثلا، أو فئة من الناس يتصفون بصفات واحدة كالبخلاء مثلا. على ألا تكون هذه الشخصية ذات أعماق تميز أفرادها عن غيرهم من آحاد الناس. وكان هذا النوع من الشخصية بارزا في المسرح الرمزي الأخلاقي في العصور الوسطى بأوروبا،

وفي الكوميديا ديلارتي الإيطالية (الملهاة المرتجلة). ولعلنا نجد في المقامات أصولا لهذا النوع من الشخصية.

(13) نستور :Nestor في الأساطير اليونانية: أكثر اليونانيين وأحكمهم في حرب طروادة. انظر: سلامة، معجم.. ص 301.

(14) السلتي Celtic أو الكلتية :Keltic نسبة إلى فرع من العائلة اللغوية الهند-أوروبية يشمل اللغات الجيلية، والويلزية، والبريتونية، التي لا تزال تستعمل في اسكتلندا، وإيرلندا، وويلز، وبريتاني. وتنقسم السلتية المعاصرة إلى المجموعة البريثونكية Brythonic (الجنوبية) والجويديلية Goidelic (الشمالية). وقصص الحب الخيالية السلتية celtic romances، مثلها مثل غيرها قد تكون شعرا أو نثرا.

(15) الحب البلاطي أو الحب الرفيع، أو هوى الفتوة :courtly Love مجموعة من قواعد تواضع الناس عليها في أواخر العصور الوسطى بأوروبا خاصة بما ينبغي أن يتبع من سلوك في مغازلة الفرسان أو الشعراء لكرائم السيدات. ويقرب من هذا «الهوى العذرى» عند العرب. (وقد طور شعراء التروبادور ظاهرة الحب المهذب courtly love الاجتماعية، مما ترك طابعه على الحضارة الأوروبية قرونا-انظر العبارة السابقة في البحث المقارن لأستاذي الدكتور عبد الهادي زاهر، صلة الموشحات والأزجال بشعر التروبادور، مكتبة الشباب، الطبعة الأولى مصر 1977 ص 86 في نطاق هذا المصطلح كذلك. وانظر كذلك: سي. إس لويس، 1926(The Allegory of Love). والموضوع يستحق معالجة خاصة في العربية، ولكن يمكن القول مع أحد أصحاب المعاجم الأدبية أن هذا التقليد الأدبي، أي الحب المهذب، بعبارة أستاذي، قد أثر تدريجا في تغيير النظرة إلى وضع المرأة في المجتمع. ويرى أن أقرب شيء إلى مجالس الحب هذه الآن هو ما نقابله من أعمدة ثابتة في الجرائد والمجلات الخاصة بالمرأة، تلك الأعمدة التي تعطي نصائح للمرأة بالطبع. انظر-,Cuddon A Die. tionary of Literary Terms ، ص 165.

(16) بينثيوس :Pentheus ملك طيبة، إبن إخيون وأجافي. رفض تكريم الإله ديونيسوس فأورده موارد الجنون، حيث حبسه في شجرة تين في ملابس نساء، وجنت أمه لما ظنت أن ابنها صار

حيوانا مفترسا، وأمسكت به مع المايناديس، المخبولات من أصحاب ديونيسوس، ومزقنه إربا بإرشاد أمه.

(17) أجافي :Agave ابنة كادموس وهارمونيا. أذاعت أن زوس قتل أختها سميلي لأنها تباهت بجمال طفلها منه. فعاقبها ديرنيسوس على هذا الافتراء ضد أمه بأن جعلها تقتل ابنها بينثيوس الذي كان في ذلك الوقت ملكا على طيبة.

(18) إفيجينيا :Iphigenia ابنه أجاممنون وكلوتايمنيسترا. قتل أبوها غزالة مقدسة لأرتيميس التي طالبت بإفيجينيا ضحية في مقابل الغزالة، ولكنها بعد تقديم أبيها لها ضحية أشفقت عليها، وجعلت منها كاهنة للربة. وأنقذت أخاها أوريستيس من الذبح وعادت مرة أخرى إلى بلاد الإغريق.

(19) أوريستيس :Orestes ابن أجاممنون وكلوتايمنيسترا وشقيق إفيجينيا وإليكترا. كان طفلا عندما قتلت أمه والده بمساعدة عشيقها أيجيستوس، كما كانت على وشك أن تقتله لو لم تخطفه إليكترا أو خادمة أرسينوى من يديها، وأرسل سرا إلى ستروفيس ملك فوكيس وزوج أناكسيبيا شقيقة أجاممنون. وقد انتقم لمقتل أبيه بأن قتل أمه وعشيقها، فأصابته الفورياي، ربات الانتقام، بالجنون عقابا له. وقد أرسل إلى معبد أرتيميس ليحضر تمثالها من هناك بناء على طلب أبوللو، حيث التقى اخته إفيجينيا. واستعاد ملك والده في النهاية.

(20) المعلومات السابقة عن الشخصيات الأسطورية مأخوذة من السياق الأسطوري الخالص مثل الإلياذة والأوديسة. أما عن استخدام هذه الشخصيات في مسرحيات يوريبيدس فانظر: محمد صقر خفاجة، وعبد المعطي شعراوي، المأساة اليونانية في القرن الخامس ق. م الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 153-192.

(21) الكالفنية :Calvinistic نسبة إلى جون كالفن 1564-1509(calvin)، لاهوتي فرنسي: قاد حركة الإصلاح البرتستانتي في فرنسا وسويسرا، مؤسسا في جنيف أول حكومة مشيخية Presbyterian أي يتساوى أعضاؤها في المنزلة. وصف نظامه اللاهوتي في كتابه مؤسسات الدين المسيحي (1536). وتتميز الطريقة الكالفنية بالتأكيد على حتمية القضاء والقدر، والخضوع لمنة الله والبرهان بالإيمان.

(22) القديسة تيريزا من ليزو :St Therese of Lisieux معروفة باسم الزهرة الصغيرة للمسيح، (1873-1897)، راهبة فرنسية كرملية carmelite(نسبة إلى تنظيم للرهبات أسس عام 1452، يلاحظ عليه شدة التقشف)؛ والراهبة تيريزا معروفة بسيرتها الذاتية«قصة روح» (1897). وليزو مدينة في شمال غرب فرنسا، وهي مركز يحج إليه الكاثوليك لوجود ضريح القديسة تيريزا التي عاشت هناك.

(23) بن جونسون 1637-1572(:(Ben Jonson شاعر ومسرحي إنجليزي، طور «كوميديا الفكاهات»*، التي تستخدم فيها كل شخصية لتحويل فكاهة بعينها أو مزاج ما إلى سخرية. ومسرحيته المشار إليها أخرجها في عام 1610، وقد كتب كذلك «أقنعة البلاط» وهي تسلية درامية معروفة بين القرنين 16 و 17 في إنجلترا.

(24) تظهر شخصية العملاق الأخضر الطريف في التلفزيون الأمريكي في إعلانات دعاية عن الخضراوات المعلبة.

(25) تشير صفة البطولة المضادة :anti-heroic إلى البطل المضاد anti-hero، المجرد من صفات البطولة، ويتميز عادة بدناءة النفس والجبن وعدم تقيده بالمثل العليا، عن وعي أو غير وعي. وهذه

الشخصية أصبحت شائعة في الأدب القصصي في بفرنسا وإنجلترا بعد الحرب العالمية الثانية. ورواية الغريب لكامي (1942) مثل لهذا النمط من الشخصية، وكثير من شخصيات جراهام جرين كذلك.

هوامش الفصل السابع

(1) كتاب هوكس المشار إليه هنا هو الأول في السلسلة التي نشر فيها كتاب أونج. وعلى الرغم من أن هوكس يعرض النظرية النقدية للبنيوية وغيرها بإخلاص واضح، فهو ينتهي إلى أهمية بزوغ وعي نقدي جديد: وهذا الوعي يعد شرطا أساسيا لمستوى من الوعي العام بالطرق التي نتواصل من خلالها، وبما تتضمنه هذه الطرق من أهمية لمجتمع يتحرك إلى ما وراء التزامه بالصفحة المكتوبة. وهو ينهي كتابه مقتبسا من كلر قائلا إن الهدف الذي ينبغي على النقد البنيوي أن يتجه إليه هو: «أن تكون قراءة نص ما اكتشافا للكتابة، لمشكلات التعبير لفظا عن عالم ما». فالطريقة التي نعبر بها تعبيرا لفظيا عن عالمنا هي التي تقرر، على نحو ما اكتشف فيكو، الكيفية التي نصل بها إلى ما نسميه واقعا. وليس ثم أكثر جوهرية من هدف كهذا لأي علم منظم. هوكس، ص 160، وانظر البيبليوجرافيا فهي غنية جدا في موضوعها، وكتاب أونج يعد متكاملا مع كتاب هوكس، تكامل الشفاهية والكتابية، دون أن ينفي ما بينهما من اختلافات. ولعلني سمعت عن ترجمة عربية لكتاب هوكس، ولعل الترجمة الحاضرة لكتاب أونج تتكامل مع تلك التي لكتاب هوكس.

(2) الأينو :Ainu نسبة إلى قوم بدائيين من اليابان، أصبح معظمهم الآن مختلطا بالمهاجرين المنغوليين الذين يتميزون بأن بشرتهم أكثر اصفرارا. ولغة هؤلاء القوم لا تزال مستخدمة في أجزاء من هوكايدو وأماكن أخرى، وإن كانت علاقتها باللغة الأخرى غير معروفة.

(3) التركيك :Turkic فرع أو عائلة فرعية من العائلة اللغوية الألتية، ويقع في نطاقها اللغات التركية، والتركمانية، والقيرغوزية، والتتارية، إلخ، التي يسكن أهلها بين تركيا وشمال شرق الصين، وبخاصة فيما كان يعرف بـ «آسيا الوسطى السوفيتية».

(4) أركاديا القديمة Old Arcadia: 1590 رواية خيالية نثرية [ومنظومة، طبقا لمعجم وهبة]، تنتمي إلى أسلوب خاص، يعتمد المبالغة في الأسلوب الاستعاري والرمزي والتكلف البلاغي، وهو يرجع إلى القصائد الرعوية التي كتبها فرجيل، وجعل فيها منطقة أركاديا، المنطقة الجبلية في المورة باليونان، حيث كانت في نظره ونظر الشعراء الكلاسيكيين بيئة مثالية يسودها السلام والبساطة في العصر الذهبي الأسطوري. وخلال عصر النهضة أحيا عدد من الشعراء والكتاب وبخاصة الإيطالي سان نزراد هذا الأسلوب وكتب سلسلة من المقطوعات الشعرية يصل بينها النثر، سماها «أركاديا»-(1501 أو 1504) وهي مستوحاة من شعر فرجيل.

(5) فرانسوا رابليه 1553- 1494 :F.Rabelais كاتب فرنسي. من أعماله Gargantua and 1534 Pantagruel، وهو يحتوي على خليط حيوي من الحذق والإحساس العام، والسخرية المسرفة، والواقعية النابية، وقد نسب إليه هذا النوع من الأسلوب.

(6) توماس ناش 1601-1567 :T.Nasheor Nash مؤلف كراريس Pamphleteer، وكاتب هزلي، وروائي، وهو مؤلف أول رواية في الإنجليزية من الروايات التي تتناول المتشردين، وأسماها المسافر سيئ الحظ، أو حياة جاك ويلتون (1594).

(7) ليلي، جون. J.Lily (1554-1606): كاتب دراما وروائي إنجليزي، له قصتان خياليتان: يوفيويز

Euphues أو تشريح الحذق(1578)، ويوفيويز وبلده إنجلترا (1580).

(8) سبنسر، إدموند(1552- 1599): شاعر إنجليزي مشهور بقصته الخيالية الرمزية،-Fae 1590(rie Queene؛ 1596)، ويشمل شعره الآخر مجموعة من أناشيد الرعاة بعنوان «تقويم الراعي» (1579) وقصيدة الزواج (1594).

(9) والتر رالي 1552(Sir Walter Raleigh, or Ralegh-1618)، رجل بلاط إنجليزي، ومكتشف، وكاتب، كان مفضلا لدى الملكة إليزابيث الأولى. وقد أدخل الدخان والبطاطس إلى إنجلترا، وقد حبس على إثر مؤامرة ضده في عهد جيمس الأول، وأعدم.

(10) الملحمة الساخرة، شبه الملحمة :mock-epic منظومة شعرية تعالج أمرا تافها في صورة ملحمة للسخرية منه. وكان فيها نوع من الهجاء المستتر، ومثالها الأوضح في الآداب القديمة قصيدة هومرية اسمها «معركة الضفادع والفئران». ويمكن أن يكون موضوع كسر جناح فراشة لمرور سيارة فوقها حالة نموذجية لمثل هذا الشكل الفني. وبالطبع يكون الروحي الملحمي نفسه موضع سخرية، ولكن هذا أمر ثانوي. ولعل الشعر «الحلمنتيشي» الذي شاع في المجتمع المصري في حقبة بعينها أقرب إلى «الملحمة الساخرة»؛ حيث كان الشكل الجاهلي للقصيدة يستخدم في مداعبات ساخرة بشكل واضح، على نحو ما نجد في شعر شفيق المصري الذي يعارض فيه المعلقات بما أسماه «المشعلقات».

(11) نيكوس كازنتزاكيس 1957- 1885 Nikos Kazantzakis روائي يوناني، وشاعر ومسرحي، معروف برواية زوربا اليوناني (1946) وقصيدته الملحمية الأوديسة (1938). وهذه الأخيرة«قصيدة مغرقة في الطول، تتكون من 24 كتابا و 223 , 33 بيتا، وهي تواصل قصة أوديسيوس (وهو ما فعله دانتي وتنيسون) بعد عودته إلى الوطن. وبطل القصيدة يستأنف رحلاته بأخرى إلى منبع النيل، وفي النهاية يصل إلى حرية الموت النهائية. وتتميز القصيدة بالتعقد الرمزي الذي للرواية، تتخلله موهبة غنائية عالية. وعلى نحو ساخر، يكون أكبر خطأ في هذا العمل هو قربه من الأصل، وهذا فخ نجا من الوقوع فيه جويس في عوليس. غير أن قصيدة كازنتزاكيس تبقى عملا هائلا يمثل حنينا إلى هومروس) اكثر منه عملا أصيلا في حد ذاته»-انظر: بول مرشانت . P.Merchant، الملحمة، سلسله المصطلح النقدي (17)، بريطانيا 1971، ص 92.

(12) الحكايات الغنائية أو البلاد :Ballads قصائد معقدة من أصل فرنسي، تتكون من ثلاثة أدوار، كل منها ذو ثمانية أو عشرة أبيات، ومن دور ختامي يتألف من أربعة أو خمسة أبيات. ويشترط فيها ألا تتجاوز قوافيها الثلاث أو الأربع، وأن يلتزم الترتيب نفسه في كل أدوارها*. كما يشترط ان ينتهي كل دور بالبيت نفسه الذي تنتهي به الأدوار الأخرى. وفيها شبه بالموشح الأندلسي.

(13) منطقة البوردر :Border هي المنطقة الممتدة دون اتساق بين إنجلترا واسكتلندا.

(14) عن الأمامية Foregounding، انظر: هوكس، ص 80-81، حيث يتكلم عن الأمامية عند الشكلانيين، وص 75، حيث يقتبس نصا من مقالة يان موكاروفسكي، التي ترجمتها ألفت كمال الروبي، في فصول،5 , 1 , 1984، ص 37-46، وانظر عن الأمامية، ص 42.

(15) الحذلقة الذكية :Sophistication هي الكياسة المجردة من السجة، والمتضمنة بعض التعقيد، والمتصفة بالتحضر الرفيع، والابتكار الذكي، والأناقة في التعبير.

(16) الفطنة wit مشتقة من witan بمعنى «عرف»: وقد اكتسبت الكلمة عددا من المعاني المتراكمة منذ العصور الوسطى، كما تغيرت في معناها النقدي والعام تغيرا كبيرا. وفي أصل استعمالها كانت تدل على «الإحساس» أو «الحواس الخمس؛ ومن ثم الإحساس العام. وخلال عصر النهضة

كانت تعني «الذكاء» أو «الحكمة»؛ ومن ثم ملكة الذكاء؛ بل ربما «العبقرية». وفيما بعد، خلال القرن السابع عشر، صارت الكلمة تعني «الوهم»، أي المهارة في الفكر والخيال، ولكن هازليت فرق بين الفطنة، التي هي مصطنعة، والخيال، الذي هو مشروع. وخلال القرن التاسع عشر، كان المصطلح عموما يعني القدرة على الاختراع والعثور على التشابهات. وكانت الفطنة مرتبطة بالمرح والطيش (في الموقف الجدي). وقد زاوج إليوت بين هذه المعاني للمصطلح من خلال تفضيل الشعراء ذوي الفطنة مثل دَن ومارفل لأنهم كانوا قادرين على أن يجمعوا بين الفطنة والجدية. ويتفق معظم النقاد المحدثين مع إليوت في هذا. وفي أغلب الأحوال يعني المصطلح الآن النبوغ العقلي والعبقرية؛ والحذق في القول كما في فن الإبيجرام. ذلك أن الفطنة على نحو عام لها شكل لفظي، في حين أن الفكاهة لا تحتاج إلى أن تكون كذلك. انظر: ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الفكر العربي، القاهرة د. ت. ج1، ص 165، حيث ترجما المصطلح بـ «قوة اللمح الساخر»، ولكنهما أقرا في هامش بالصفحة نفسها بان هذا تعبير غير دقيق للكلمة.

(17)يتكلم هوكس (1977) عن الترقيع bricolage في صدد كلامه عن علم اللغة والأنثروبولوجيا، وفي إطار إشارة له عن تأثير الكتابة (والقراءة) على رد الفعل الإنساني تجاه العالم. يقول هوكس (1978، ص50-51): إن الشيء«الجوهري» الذي تحرمنا الكتابة إياه هو ما يصفه ليفي شتراوس بصورة حية في عمله عن طبيعة ما يسمى بالعقل «البدائي»أو «المتوحش» وبمعنى من المعاني يكمن هذا الشيء في قدرة الإنسان على اختراع الطواطم؛ أي قدرته على إدراك نفسه ونظامه الاجتماعي، بشكل معقول تماما، ومعبر عنه من خلال الأنواع الأخرى؟ أي أن يقول باختصار، واقتناع:«أنا دب»، دون أن يعني بذلك أن يشير إلى افتقاره الكلي إلى ما قد فكر فيه الأنثروبولوجيون الأوائل على أنه «منطق». وفي الحقيقة، يمكن القول إن ذلك «الشيء» يتمثل في المقدرة على التمتع بنوع آخر من المنطق؛ وهي مقدرة متميزة، يعطي ليفي شتراوس فعالياتها اسم الترقيع Bricolage وهو يعرف هذا المصطلح في عمليه الأساسين عن العقل البدائي: الطوطمية (1962) والعقل المتوحش (1962). إنه يشير إلى الوسائل التي يستجيب من خلالها من نسميه الإنسان «البدائي» إلى العالم من حوله.. إن البنيات، «المرتجلة» أو«المخترعة»(وهاتان الكلمتان-كما يقول هوكس-ترجمة غير دقيقة للعملية التي يقوم بها المرقع Bricoler) بوصفها استجابات تجاه البيئة، تعمل عندئذ على تأسيس مشابهات ومتوازيات بين نظام الطبيعة ونظام المجتمع، ومن ثم «تشرح» بشكل مقنع العالم وتجعل منه مكانا صالحا للحياة. إن المرقع Bricoler يبني «الرسائل» الطوطمية بحيث يجعل كلا من «الطبيعة» و «الثقافة» تعكس إحداهما الأخرى.

(18) التقليد الهسرلي : Husserlian Tradition نسبة إلى «إدمند هسرل»(1859- 1938)، وكان مع برجسون صاحب أكبر تأثير على الفكر الغربي في النصف الأول من القرن العشرين الميلادي، وهو تأثير دائم وعميق معا» انظر:أ. م. بوشنسكي، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة: عزت قرني، سلسلة عالم المعرفة، 165، الكويت، سبتمبر 1992، ص 223- 235.

(19) كتاب بيير ماشيري بعنوان «نظرية في الإنتاج الأدبي»، وصدر بالفرنسية في 1966.

(20) انظر في العربية كتابا لجان جاك روسو، محاولة في أصل اللغات، تعريب محمد محجوب، تقديم عبد السلام المسدي، بغداد، تونس، 1986، ص . 4- 47، حيث يوجد فصلان صغيران عن الكتابة وهومروس.

(21) انظر بوشنسكي، المرجع السابق في هامش 18، ص 26- 28.

(22) نيموسوني :Mnemosyne ابنة أورانوس وجيا. وهي ربة الذاكرة. أنجبت من زوس الملهمات التسع (ربات الفن).

(23)هيفايستوس :hephaestus يسميه الرومان فولكانوس ومولكيبير. أحد آلهة أوليمبوس العظام. وهو رب النار وابن زوس وهيرا. كان تشخيصا للنار نفسها ولكنه كان أيضا حاكم النار القوي، يستعملها سلاحا وقت القتال ووسيلة من وسائل التطهير وصهر المعادن. لذلك كان يعد حداد الآلهة والفنان الأول في صناعة المعادن. كما كانت لديه موهبة التنبؤ. انظر عنه حكايات طريفة جدا في معجم أمين سلامة، ص 332- 333.

(24) انظر عن هذه المدرسة كتابا في السلسلة نفسها التي نشر فيها كتاب أونج الحالي: إليزابيث فرويند، عودة القارئ، نقد استجابة القارئ، ميثوين، لندن ونيويورك 1987، أي بعد نشر الطبعة الأولى من كتاب أونج بخمس سنوات. انظر كذلك مقالة لنبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، فصول، 5، 1 (1984) ص 101- 108، مع حديث مع إيرز، ترجمة فؤاد كامل.

(25) (ليفي، اسمه اللاتيني: تيتوس ليفيوس Titus Livius (59ق. م.-17 م) مؤرخ روماني، مشهور بتاريخه عن روما في 142 كتابا، بقي منه 35 كتابا.

(26) صدر كتاب كلبر في 1983، انظر مناقشة له في السياق نفسه في كتاب: فرانك ماككونل (محرر)، الكتاب المقدس وتقليد السرد، مطبعة جامعة أكسفورد، نيويورك، أكسفورد، 1986، طبعة 1991، ص 109.

(27) لهذا الكتاب ترجمة عربية، قام بها الدكتور محمد القصاص، وراجع الترجمة الدكتور حسن الساعاتي، عن مكتبة مصر، د، ت.

(28) يورد جوناثان كلر، في كتابه تأطير العلامة، النقد ومؤسساته، مطبعة جامعة أوكلاهوما، نومان ولندن، 1988، ص 204 يورد عبارة أونج هذه [وهي عنوان مقالة له]، ويعلق عليها بقوله: إن المرء يمكن أن يضيف إليها أن خبرة القارئ-على الأقل في التفسيرات-دائما ما تكون من قبيل الخيال؛ أي سرد لبنية ما في قصة للقراءة. وقد أنتجت دراسة مختلف أنواع القراء مدى واسعا من قصص للقراءة، أشكالا من السرد عما يحدث للقارئ-رجلا كان أو امرأة-وهو يواجه تتابع الكلمات على الصفحة. وعندما يكتب الطلاب أبحاثا عن روايات بعينها فهم كثيرا ما يمضون في البحث متخيلين قارئا ما-أي على أي نحو يمكن أن يكون المرء قارئا-ومن ثم يفصلون أبحاثهم من حيث هي أشكال متخيلة من السرد لما يشعر به «القارئ»، ويدركه، ويتحقق منه. إن تخيل القارئ أمر مركزي على نحو مطلق فيما يتصل بقراءة القصص. وما نكتشفه عندما نحاول أن نشرح قصة ما من خلال الإشارة إلى القارئ هو هذا الدور المركزي لقصص القراءة. وهناك شيء من الحلقة المفرغة circularity هنا، التي تبدو لي مسألة جوهرية بالنسبة لنظرية القصة.

(29) انظر هنا الفصل المفيد عن يوربيدس في هامش سابق في الفصل السابق أما عن: الأزمة crisis فهي تلك المرحلة في القصة أو المسرحية التي يشتد فيها الصراع إلى درجة يتحتم فيها الوصول إلى حل حاسم. والمثال التقليدي للأزمة هو مشهد المسرحية في «مأساة هاملت» حيث يرى الملك كلوديوس تمثيلا للجريمة التي ارتكبها. ومثالها في الرواية العربية: لحظة دخول زوجة الوزير إلى شقة محجوب عبد الدايم في رواية «القاهرة الجديدة» لنجيب محفوظ.

(30) عن «المأساة عند أيسخولوس»، انظر: خفاجة وشعراوي، المأساة اليونانية، الفصل الرابع، ص 103- 124.



Besides works cited in the text, this bibliography lists also a few other works the reader may find particularly helpful

The bibliography does not undertake to give complete coverage of the massive literature in all fields where orality and literacy are matters of concern (for example, African cultures), but only to list some significant works which can serve as entries into major fields. Many works listed here contain bibliographies that lead further into the various issues.

Most of the major works on orality-literacy contrasts has been done in English much of the pioneering work by scholars in the United States and Canada. This bibliography concentrates on English-language works, but includes some few in other languages.

To avoid clutter material in this book readily verifiable from ordinary reference sources, such as encyclopedias, is not provided with references in the text here.

Entries are annotated where some special reason appears to call for annotation.

AbrahamS Roger D. (1968) IntroductorY remarks to a rhetorical theory of folklore', Journal of American Folklore,81,143-58

- (1972) The training of the man of works in talking sweet , Language in Society,1,15-29.

Achebe, Chinua (1961) No Longer at Ease (New York: Ivan Obolensky)

Ahern John (1982) Singing the book: orality in the reception of,Annals of Dantes Comedy' Scholarship (in press).

Antinucci Francesco (1979) Notes on the linguistic structure of Somali poetry in Hussein M. Adam (ed.), Somalia and the World:

proceedings of the International Symposium... Oct.15-21,1979,vol.I(Mogadishu: Halgan),141-53.

Aristotle (1961) Aristotle, s Poetics, trans. and analysis by Kenneth a Telford (Chicago: Henry Regnery).

Balogh Josef (1926) «Voces Paginarum»: Beitrage zur GeschiChte 202, 109-84, 82, des lauten Lesens and SchreibeflS Philologus. 40 Very early but still highly informative.

Basham A. L. (1963) The Wonder That Was lndia: A Study of the-History and Culture of the Indian Sub-Continent before the coming of the Muslims, new and rev. edn (New York: Hawthorn Books). I st edn 1954.

Bäuml, Franz H. (1980). 'Varieties and consequences of medieval literacy and illiteracy', Speculum, 55, 237-65. Highly informed and informative. Medieval culture was basically literate in its leaders, but the access of many to the written text was not necessarily direct: many knew the text only because they had someone who knew how to read it to them. Medieval literacy and illiteracy were more 'determinants of different types of communication' than simply 'personal attributes' of individuals.

Bayer, John G. (1980) “Narrative techiques and oral tradition in The Scarlet Leter’, American Literature, 52 250-63.

Berger, Brigitte (1978) ‘A new interpretation of the IQ controversy’ The Public Interest, 50, (Winter 1978), 29-44.

Bernstein, Basil (1974) Class, Codes, and Control. Theoretical Studies towards a Sociology of Language, vol. I, 2nd rev. edn (London: Routledge & Kegan Paul). Ist edn 1971.

Biebuyck, Daniel and Mateene, Kahombo C. (Eds and Trans) (1971) The Mwindo Epic from the Banyanga, as narrated by Candi Rureke, English trans. with text of Nyanga original (Berkeley and Los Angeles: University of California Press).

Bloom, Harold (1973) The Anxiety of Influence (New York: Oxford University Press).

Boas, Franz (1922) The Mind of Primitive Man, A course of lectures delivered before the Lowell Institute, Boston, Mass., and the National University of Mexico, 1910-1911 (New York: Macmillan).

Boerner, Peter (1969) Tagebuch (Stuttgrt: J. B. Metzler).

Bright, William (1981) ‘Literature: written and oral’ in Deborah Tannen (ed.), Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics]981 (Washington, DC: Georgetown University Press), 270-83.

Brink, C[harles] O[scar] (1971) Horace on Poetry: The ‘Ars Poetica’ (Cambridge, England: Cambridge University Press).

Bruns, Gerald L. (1974) Modern Poetry and the Idea of Language: A Critical and Historical Study (New Haven and London: Yale University Press).

Bynum, David E. (1967) ‘The generic nature of oral epic poetry’. Genre, 2 (3) (September 1967), 236-58. Reprinted in Dan BenAmos, (ed.), FolÈlore Genres, (Austin and London: University of Texas Press, 1976), 35-58.

—(1974) Child’s Legocy Enlarged: Oral Literacy Studies at Harvard since 1856, Publications of the Milman Parry Collection (Cambridge, Mass.” Center for the Study of Oral Literature). Reprintod from the types of Harvard Library Bulletin, XXII (3) (July 1974).

—(1978) The Daemon in the Wood: A Study of Oral Narrative Patterus (Cambridge, Mass.: Centre for the Study of Oral Literature). Distributed by Harvard University Press.

Carothers, J. C. (1959) ‘Culture, psychiatry, and the written word’, Psychiatry, 22, 307-20.

Carrington, John F. (1974) La voix des tambours: comment comprendre le langage tambouré d’Afrique (Kinshasa:centre Protestant d’Editions et de Diffusion).

Carter, Thomas Francis (1955) The Invention of Printing in China and Its Sprend Westwurd, rev. byL. Carrington Goodrich, 2nd edn (New York: Ronald Press).

Chadwick, H[ector] Munro and Chadwick, N[ora] Kershaw (193240) The Growth of Literature, 3 vols (Cambridge, England: Cambridge University Press).

Chafe, Wallace L. (1982) ‘Integration and involvement in speaking, writing, and oral literature’, to

appear in Deborah Tannen (ed.), Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy (Norwood, NJ: Ablex).

Champagne, Roland A, (1977-8) 'A grammar of the languages of culture: literary theory and Yury M. Lotman's semiotics', New Literary History, IX, 205-10.

Chaytor, H[enry] J[ohn] (1945) From Script to Print: An Introduction to Medieval Literature (Cambridge, England: Cambridge University Press).

Clanchy, M. T. (1979) From Memory to Written Record: England, 1066-1307 (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).

Cohen, Murray (1977) Sensible Words: Linguistic Practice in England 1640-1785 (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press).

Cole, Michacl and Scribner, Sylvia (1973) Culture and Thought (new York: John Wiley).

Cook-Gumprez, Jenny and Gumprez, John (1978) 'From oral to written culture: the transition to literacy', in Marcia Farr Whitehead (ed.), Variation in Writing (Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates).

Cormier, Raymond J. (1974) 'The problem of anachronism: recent scholarship on the French medieval romances of antiquity' Philological Quarterly, LIII, (2) (Spring 1974), 145-57. Only in part do the widely accepted features of preliterate society fit the new, precocious, emerging audience of romance. It would be most tempting to posit illiteracy as a cause for the anachronisms in the romances of antiquity and elsewhere. Only in part, I would submit, do the widely recognized features of non-literate society, orality, dynamism, polemicism, and externalized schizoid behavior, characterize that of the mid-twelfth century.

Crosby, Ruth (1936) 'Oral delivery in the Middle Ages', Speculum, 11, 88-110.

Culler, Jonathan (1975) Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature (Ithaca, NY: Cornell University Press).

Culley, Robert C. (1967)0ral-Formulaic Language in the Biblical Psalms (Toronto: University of Toronto Press).

Cummings, E. E. (Edward Estlin) (1968) Complete Poems, 2 vols (London: MacGibbon and Kee).

Curschmann, Michael (1967) 'Oral poetry in medieval English, French, and German literature: some notes on recent research', Speculum, 42, 36-53.

Daly, Lloyd S. (1967) Contributions to a History of Alphabetization in Antiquity and the Middle Ages, Collection Latomus, vol. xc (Bruxelles: Latumus, Revue d'études latines).

Derrida, Jacques (1976) Of Grammatology, trans. by Gayatri Chakravortry Spivak (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press).

—(1978) Writing and Difference, trans., with an introduction and additional notes, by Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press).

Diringer, David (1953) The Alphabet: A Key to the History of Mankind, 2nd edn, rev. (New York: Philosophical Library).

—(1960) The Story of Aleph Beth (New York and London: Yoseloff).

—(1962) Writing, Ancient Peoples and Places, 25 (London: Thames & Hudson).

Durand, Gilbert (1960) Les Structures anthropologiques de l'imaginaire (Paris: Presses Universitaires de France).

Dykema, Karl (1963) 'Cultural lag and reviewers of Webster 111;, AA UP Bulletin 49, 364-69.

Edmonson, Munro E. (1971) Lore: An Introduction to the Science of Folklore and Literature (New York: Holt, Rinehart & Winston).

Eisenstein, Elizabeth (1979) The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformation in EarlyModern Europe, 2 vols (New York: Cambridge University Press.

Eliade, Mircea (1958) Patterns in Comparative Religion, trans. by Willard R. Trask (New York: Sheed & Ward).

Elyot, Sir Thomas (1534) The Boke Named the Gooernour (London: Thomas Berthelet).

Eoyang, Eugene (1977). 'A taste for apricots: approaches to Chinese fiction', in Andrew H. Plaks (ed.), Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays, with a foreward by Cyril Birch (Princeton, NJ: Princeton University Press), 53-69.

Essien, Patrick (1978) 'The use of Annang proverbs as tools of education in Nigeria', dissertation, St Louis University.

Faik-Nzuji, Clémentine (1970) Enigmes Lubas-Nshinga: Étude structurale (Kinshasa: Editions de l'Université Lovanium).

Farrell, Thomas J. (1978a) 'Developing literacy: Walter J. Ong, and basic writing', Journal of Basic Writing, 2, (1) (FalVWinter 1978), 30-5 1.

—(1978b) 'Differentiating writing from talking', College Composition and Communication 29, 346-50.

Febvre, Lucien and Martin, Henri-Jean (1958) L'Appartition du livre (Paris: Editions Albin-Michel).

Fernandez, James (1980) in Ivan Karp and Charles S. Bird (eds), Explorations in African Systems of Thought (Bloomington, Ind.: Indiana University Press), 44-59.

Finnegan, Ruth (1970) Oral Literature in Africa (Oxford: Clarendon Press).

—(1977) Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context (Cambridge, England: Cambridge University Press).

(1978) A World Treasury of Oral Poetry, ed. with an introduction by Ruth Finnegan (Bloomington and London: Indiana University Press).

Fish, Stanley (1972) Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Poetry (Berkeley, Calif. and London: University of California Press).

Foley, John Miles (1977) 'The traditional oral audience', BalLan Studies, 18, 145-53. Describes the social, ritual, kinship and other structures in oral perfomance at a Serbian festival in 1973.

—(1979) Review of Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context (1977) by Ruth Finnegan, BalLan Studies, 2O, 470-5.

—(1980a) ‘Beowulf and traditional narrative song: the potential andlimits of comparison’, in John D. Niles (Ed.), Old English Literature in Context: Ten Essays (London, England, and Totowa, NJ: Boydell, Rowman & Littlefield), 117-36, 173-8. Suggests that exactly what an oral formal is and how it works depends on the tradition in which it is used. There are, however, ample resemblances to warrant the continued use of the term oral formula.

—(1980b) ‘Oral literature: premises and problems’, Choice, 18, 487-96. Expertly focused article, with invaluable bibliography, including a list of sound recordings.

—(ed.) 1981) Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord (Columbus, Ohio: Slavica Press).

Forster, E[dward] M[organ] (1974) Aspects of the Norel and Related Writings (London: Edward Arnold).

Fritschi, Gerhard (1981) ‘Oral experience in some modern African novels’, typscript, 282 pp. received from the author.

Frye, Northrop (1957) Anatomy of Criticism (Princeton, NJ: Princeton University Press).

Gelb, I[gnace] J. (1963). A study of Writing, rev. edn. (Chicago: University of Chicago Press). Originally published as A Study of Writing: The Foundations of Grammatology (1952).

Givén, Talmy (1979) ‘From discourse to syntax: grammar as a processing strategy7, Syntax and Semantics, 12, 81-112.

Gladwin, Thomas (1970) East Is a Big Bird: Navigation and Logic on PuluwatAtoll (Cambridge, Mass.: Harvard University Prss).

Goldin Frederick (ed.) (1973) Lyrics of the Troubadours and Trouvéres: An Anthology and a History, trans and introduction by Frederick Goldin (Garden City, NY: Anchor Books).

Goody, Jack [John Rankin] (ed.) (1968a) Literacy in Traditional Societies, introduction by Jack Goody (Cambridge, England: Cambridge University Press).

—(1968b) ‘Restricted Literacy in Northern Ghana’, in Jack Goody (ed.), Literacy in Traditional Societies (Cambridge, England: Cambridge University Press), 198-264.

—(1977) The Domestication of the Savage Mind (Cambridge, England; Cambridge University Press).

Goody, Jack [John Rankine } and Watt, Ian (1968) ‘The consequences of literacy,’ in Jack Goody (ed.), Literacy in Traditional Societies (Cambridge, England: Cambridge University Press), 2784.

Grimble, A. F. (1957) Return to the Islands (London: Murray).

Gulik, Robert Hans van (trans. and ed.) (1949) Three Murder Cass

Solved by Judge Dee: An Old Chinese Detective Norel (Tokyo: Toppan Printing co.). The original is an anonymous eighteenthcentury Chinese work. The historical Dee Goong an, or ‘Judge Dee’ (A.D. 630-700), figures in earlier Chinese stories.

Gumperz, John J., Kaltmann, Hannah and O’Connor, Catherine (1982 or 1983) ‘The transition to literacy’ to appear in Deborah Tannen (ed.), Coherence in Spoken and Written Discourse, in preparation for 1982 or 1983 publication (Norwood, NJ: Ablex). This paper was presentod at a pre-conference session of the thirtysecond annual Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics, March

19-21, 1981. Manuscript received from authors.

Guxman, M. M. (1970) ‘Some general regularities in the formation and development of national languages’, in Joshua A. Fishman (ed.), Readings in the Sociology of Language (The Hague: Mouton), 773-6.

Hadas, Moses (1954) Ancilla to Classical Reuding (New York: Columbia University Press).

Hajnal, Istvan (1954) L’Enseignement de l’écriture aux universités médiévales (Budapest: Academia Scientiarum Hungarica Budapestini).

Harms, Robert W. (1980) ‘Bobangi oral traditions: indicators of changing perceptions’, in Joseph C. Miller (ed.), The African Past Speaks (London: Dawson; Hamden, Conn.: Archon), 178200. These approaches are predicated on the assumption that oral traditions are retained and passed down, not out of an idle curiosity about the past, but because they make significant statements about the present.

Hartman, Geoffrey (1981) Saving the Text: Literature/Derrida/ Philosophy (Baltimore, Md: John Hopkins University Press).

Haugen, Einar (1966) ‘Linguistics and language planning’, in William Bright (ed.), Sociolinguistics: Proceedings of the UCLA Sociolinguistics Conference 1964 (The Hague: Mouton), 50-71.

Havelock, Eric A. (1963) Preface to Plato (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press).

—(1973) ‘Prologue to Greek literacy’, in Lectures in Memory of Louise Tait Sample, University of Cincinnati Classical Studies, vol. 2 (Norman, Okla.: University of Oklahoma Press), 229-91.

—(1976) Origins of Western Literacy (Toronto: Ontario Institute for Studies in Education).

— (1978a) The Greek Concept of Justice: From Its Shadow in Homer to Its Substance in Plato (Cambridge, Mass., and London, England: Harvard University Press).

—(1978b) ‘The alphabetization of Homer’, in Eric A. Havelock and Jackson F. Herschell (ed), Communication Arts in the Ancient World (New York: Hastings House), 3-21.

—(1979) ‘The ancient art of oral poetry’, Philosophy and Rhetoric, 19, 187, 202.

Havelock, Eric A. and Herschell, Jackson P. (eds) (1978) CoCommunication Arts in the Ancient World, Humanistic Studies in the Communication Arts (New York: Hastings House).

Hawkes, Terence (1977) Structuralism and Semiotics (Berkeley and Los Angeles: University of California Press: London: Methuen).

Haymes, Edward R. (1973) A Bibliography of Studies Relating to Parry’s and Lord’s Oral Theory, Publications of Milman Parry Collection: Documentation and Planning Series 1 (Cambridge, Mass.: Harvard University Press). Invaluable. Over 500 items. See also Holoka 1973.

Henige, David (1980) “The disease of writing”: Ganda and Nyoro kinglists in a newly literate world’, in Joseph C. Miller (ed.), The African Past Speaks (London: Dawson: Hamden, Conn.: Archon), 240-61.

Hirsch, E. D., Jr (1977) The Philosophy of Composition (Chicago and London: University of Chicago Press).

Holoka, James P. (1973) 'Homeric originality: a survey', Classical World, 66, 257-93. Invaluable bibliography, annotated; 214 entries. See also Haymes 1973.

Hopkins, Gerard Manley (1937) Note-Books and Papers of Gerard Manley Hopkins, ed. Humphrey House (London: Oxford University Press).

Horner, Winifred Bryan (1979) 'Speech-act and text-act theory: "theme-ing" in freshman composition', College Composition and Communication, 30, 166-9.

(1980) Historical Rhetoric: An Annotated Bibliography of Selected Sources in English (Boston, Mass.: G. K. Hall).

Howell, Wilbur Samuel (1956) Logic and Rhetoric in England, 1500-1700 (Princeton, NJ: Princeton University Press).

—(1971) Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric (Princeton, Nj: Princeton University Press).

Iser, Wolfgang (1978) The Act of Rending: A Theory of Aesthetic Response (Baltimore and London: Johns Hopkis University Press). Originally published as Der Akt des Lesens: Theorie ù'sthetischer WirFung (Munich: Wilhelm, Fink, 1976).

Ivins, William M., Jr (1953) Prints and Visual Communication (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).

Jaynes, Julian (1977) The Origins of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral mind (Boston: Houghton Mifflin).

Johuson, John William (1979a) 'Somali prosodic systems', Horn of Africa, 2 (3) (July-September), 46-54.

—(1979b) 'Recent contributions by Somalis and Somalists to the study of oral literature', in Hussein M. Adam (Ed.), Somalia and the World: Proceedings of the International Symposium ... Oct. 15-21, 1979, vol. 1 (Mogadishu: Halgan), 117-31.

Jousse, Marcel (1925) Le Style oral rhythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs (Paris: G. Beauschesne).

—(1978) Le Parlant, la parole, et le souffle, préface by Maurice Houis, Ecole Pratique des Hautes Etudes, L;Anthropologie du geste (Paris: Gallimard).

Kahler, Eric (1973) The Inward Turn of Narrative, trans. by Richard and Clara Winston (Princeton, NJ: Princeton University Press).

Kelber, Werner (1980) 'Mark and oral tradition', Semeia, 16, 755.

—(1983) The Oral and the Written Gospel:The Hermeneutics of Speaking and Writing in the Synoptic Tradition, Mark Paul and Q. (Philadelphia: Fortress Press (in press).

Kennedy, George a. (1980) Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times (Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press).

Kerckhove, Derrick de (1981) 'A theory of Greek tragedy', SubStance, pub. by Sub-Stance, Inc., University of Wisconsin, Madison (Summer 1981).

Kiparsky, Paul (1976) 'Oral poetry: some linguistic and typological considerations', in Benjamin A. Stolz and Richard S. Shannon (eds), Oral Literature and the Formula (Ann Arbor, Mich.: Center for the Coordination of Ancient and Modern Studies), 73-106.

Kroeber, A. L. (1972) 'Sign language inquiry', in Garrick Mallery (ed.), Sign Language among North American Indians (The Hague: Mouton). Reprinted Washington, DC, 1981.

Lanham, Richard A. (1968) A Handlist of Rhetorical Terms (Berkeley: University of California Press).

Leakey, Richard e. and Lewin, Roger (1979) People of the Lake: Mankind and its Beginnings (Garden City, NY: Anchor Press/ doubleday).

Lévi-Strauss, Claude (1963) Totemism, trans. by Rodney Needham(Boston: Beaon Press).

—(1966) The Savage Mind, (Chicago: University of Chicago Press). Originally published as La Penseé sauvage (1962).

—(1970) The Raw and the Cooked, trans. by John and Doreen Weightman (New York: Harper & Row). Originally published as Le Cru et le cuit (1964).

—(1979) Myth and Meaning, the 1977 Massey Lectures, CBS Radio Series, 'Ideas' (New York: Schocken Books).

Lévy-Bruhl, Lucien (1910) Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures (Paris: F. Alcan).

(1923) Primitive Mentality, authorized trans. by Lilian A. Clare (New York: Macmillan). French original, La Mentalité primitive.

Lewis, C[live] S[taples] (1954) English Literature in the Sixteenth Century (excluding Drama), vol. 3 of Oxford History of English Literature (Oxford: Clarendon Press).

Lloyd, G[eoffrey] E[dward] R[ichard] (1966) Polarity and Analogy: Two Types of Argumentation in Early Greek Thought (Cambridge, England: Cambridge University Press).

Lord, Albert B. (1960) The Singer of Tales, Harvard Studies in Comparative Literature, 24 (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).

—(1975) 'Perspectives on recent work in oral literature', in Joseph J. Duggan (ed.), Oral Literature (New York: Barnes and Noble), 1 -24.

Lotman, Jurij (1977) The Structure of the Artistic Text, trans. by Ronald Vroon, Michigan Slavic Contributions, 7 (Ann Arbor, Mich.: University of Michigan).

Lowry, Martin (1979) The World of Aldus Manutias: Business and Scholarship in Renaissance Venice (Ithaca, NY: Cornell University Press).

Luria [also Lurriia], Aleksandr Romanovich (1976) Cognitive Development: Its Cultural and Social Foundations, ed. Michael Cole, trans. by Martin Lopez-Morillas and Lynn Solataroff (Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press).

Lynn, Robert Wood (1973) 'Civil catechetics in mid-Victorian America: some notes about American civil religion, past and present', Religious Education, 68,5-27.

Macherey, Pierre (1978) A Theory of Literary Production, trans. by Geoffrey Wall (London and Boston: Routledge & Kegan Paul). Originally published as Pour une Théore de la production littéaire (1966).

Mackay, Ian (1978) Introducing Practical Phonetics (Boston: Little, Brown).

McLuhan, Marshall (1962) The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man (Toronto: University of Toronto Press).

Malinowski, Bronislaw (1923) 'The problem of meaning in primitive languages', in C. K. Ogden, and I. A. Richards (eds), The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism, introduction by J. P. Postgate and supplementary essays by M. Malinowski and F. G. Crookshank (New York: Harcourt, Brace; London: Kegan Paul, Trench, Trubner). 451-10.

Mallery, Garrick (1972) Sign Language among North American Indians compared with That among Other Peoples and DenfMutes with articles by A. K.Kroeber and C. F.Voegelin, Approaches to Semiotics, 14 (The Hague: Mouton). Reprint of a monograph published in 1991 in the first Report of the Bureau of Ethnology.

Maranda, Pierre and Maranda, Elli Kongàs (eds) (1971) Structural Analysis of Oral Tradition (Philadelphia: University of Pennsylvania Press). Studies by Claude Lévi-Strauss, Edmund, R. Leach, Dell Hymes, A. Julien Greimas, Victor Turner, James L. Peacock, Alan Dundes, Elli Kongàs Maranda, Alan Lomax and Joan Halifax, Roberto de Matta, and David Maybury-Lewis.

Markham, Gervase (1675) The English House-Wife, containing the inward and outward Vertues which ought to be a Complent Woman: As her Skill in Physick, Chirurgery, Cookery, Extraction of Oyls, Banquetting stuff Ordering of great Feasts, Preserving all sorts of Wines, conceited secrets, Distillations, Perfumes, Ordering of Wool, Hemp, Flux; Making Cloth and Dying: the knowledge of Dayries; Office of Malting; of Oats, their excellent uses in Families; of Brewing, Baking and all other things belonging to the Household. A Work generally approved, and now the Eighth Time much Augmented, Purged, and made the most profitable and necessary for all men, and the general good of this Nation (London: George Sawbridge).

Marrou, Henri-Irénée (1956) A History of Education in Antiquity, trans. by George Lamp (New York: Sheed & Ward).

Meggitt, Mervyn (1968) 'Uses of literacy in New Guinea and Melanesia', in Jack Goody (ed.),. Literacy in Traditional Societies (Cambridge, England: Cambridge University Press), 300-9.

Merleau-Ponty, Maurice (1961) 'L'Oeil et l'esprit', Les Temps modernes, 18, 184-5. Numéro spécial: 'Maurice MerleauPonty', 193227.

Miller, Joseph C. (1980) The African Past Speaks" Essays on Oral Tradition and History (London: Dawson; Hamden, Conn.: Archon).

Miller, J[oseph] Hillis (1979) 'On edge: the crossways of contemporary criticism', Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences, 32, (2) (January), 13-32.

Miller, Perry and Johnson, Thomas H. (1938) The Puritans (New York: American Book Co.).

Murphy, James J. (1974) Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from St Augustine to the Renaissance (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press).

Nànny, Max (1973) Ezra Pound: Poetics for an Electric Age (Berne: A. Franke Verlag).
Nelson, William (1976-7) 'From "Listen, Lordings" to "Dear Reader",' University of Toronto Quarterly, 46, 111 -24.
Neumann, Erich (1954) The Origins and History of Consciausness, foreward by c. G. Jung, trans. by R. F. C. Hull, Bollingen Series, XLII (New York: Pantheon Books). Originally published as Ursprungsgeschichte des Bewasstseins (1949).
Obiechina, Emmanuel (1975) Culture, Tradition, and Society in the West African Novel (Cambridge, England: Cambridge University Press). 'The blending of impulses from the oral and the literary traditions gives the West African novel its distinctive local color' (P. 34).
O'Connor, M[ichael Patrick] (1980) Hebrew Verse Structure (Winona Lake, Ind.: Eisenbrauns). With skill and remarkable verve, avails himself of the work of Parry Lord, and Ong to reassess Hebrew verse in line with new discoveries about oral cultures and their psychodynamics.
Okpewho, Isidore (1979) The Epic in Africa: Toward a Peotics of the Oral Performance (New York: Columbia University Press).
Oliver, Robert T. (1971) Communication and Culture in Ancient India and China (Syracuse, NY: Syracuse University Press).
Olson, David R. (1977) 'From utterance to text: the bias of language in speech and writing', Harvard Educational Review, 47, 257-81.
—(1980a) 'On the language and authority of textbooks', Journal of Communication, 30, (4) (Winter), 186-96.
—(ed.) (1980b) Social Foundations of Language and Thought (New York: Norton).
Ong, Walter J. (1958a) Ramus and Talon Inventory (Cambridge,
Mass.: Harvard University Press).
—(1958b) Ramus, Method, and the Decay of Dialogue (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).
—(1962) The Barbarian Within (New York: Macmillan).
—(1967a) In the Human Grain (New York: Macmillan: London: Collier-Macmillan).
—(1967b) The Presence of the Word (New Haven and London: Yale University Press).
—(1977) Interfaces of the Word (Ithaca and London: Cornell University Press).
—(1978) 'Literacy and orality in our times', ADE Bulletin, 58 (September), 1-7.
—(1981) Fighting for Life: Contest, Sexuality, and Consciousness (Ithaca and London: Cornell University Press).
Opie, Iona Archibald and Opie, Peter (1952) The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes (Oxford: Clarendon Press).1
Opland, Jeff[rey] (1975) 'Imbongi Nezibongo: the Xhosa tribal poet and the contemporary poetic tradition;, PMLA, 90, 185208.
—(1976) Discussion following the paper 'Oral Poetry: some linguistic and typological consideration', by Paul Kiparsky, in Benjamin A. Stoltz and Richard S. Shannon (eds), Oral Literature and the Formula

(Ann Arbor, Mich.: Center for the Coordination of Ancient and Modern Studies), 107-25.

Oppenheim, a. Leo (1964) Ancient Mesopotamia (Chicago: University of Chicago Press).

Packard, Randall M. (1980) 'The study of historical process in African traditions of genesis: the Bashu myth of Muhiyi', in Joseph C. Miller (ed.), The African Past Speaks London: Dawson; Hamden, Conn.: Archon), 157-77.

Parker, William Riley (1967) 'Where do English departments come from?' College English, 28, 339-51.

Parry, Adam (1971) Introduction, pp. ix-xlii, and footnotes, passim, in Milman Parry, The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry, ed. Adam Parry (Oxford: Clarendon Press).

Parry, Anne Amory (1973) Blameless Aegisthus: A Study of or/lu~rOV

and Other Homeric Epithets, Mnemosyne: Bibliotheca Classica Batava, Supp. 26 (Leyden: E. J. Brill).

Parry, Milman (1928) L'Epithéte traditionelle dans Homére (Paris: Société Editrice Les Belles Lettres). In English translation, pp. 1190 in Milman Parry, The Making of Homeric Verse, ed. Adam

Parry (Oxford: Clarendon Press, 1971).

—(1971) The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry, ed. [his son} Adam Parry (Oxford: Clarendon Press).

Peabody, Berkley (1975) The Winged Word: A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally through Hesiod's Works and Days (Albany, NY: State University of New York Press).

Plaks, Andrew H. (ed.) (1977) Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays, foreward by Cyril Birch (Princeton, NJ: Princeton UniversityPress).

Plato. References to Plato are given by citing the usual Stephanus numbers, by which the references can be traced in any scholarly edition and in most popular editions.

Plato (1973) Phaedrus and Letters Vll and Vlll, trans. with introductions by Walter Hamilton (Harmondworth, England: Penguin Books).

Potter, Stephen (1937) The Muse in Chains: A Study in Education (London: Jonathan Cape).

Pratt, Mary Louise (1977) Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse (Bloomington and London: Indiana University Press).

Propp, Vladimir Iakovlevich (1968) Morphology of the Folktale, 2nd edn rev. (Austin and London: University of Texas Press, for the American Folklore Society and the Indiana University Research Center for the Language Sciences).

Reichert, John (1978) 'More than kin and less than kind: limits of genre theory', in Joseph P. Strelka (ed.), Theories of Literary Genre. Yearbook of Comparative Criticism, vol. VII (University Park and London: Pennsylvania State University Press), 57-79.

Renou, Louis (1965) The Destiny of the Veda in India, ed. Dev Raj Chanana (Delhi, Patna, Varanasi: Motilal Banarsidass).

Richardson, Malcolm (1980) 'Henry V, the English chancery, and chancery English', Speculum, 55,

(4) (October), 726-50.

Rosenberg, Bruce A.(1970) The Art of the American Folk Preacher (New York: Oxford UniversityPress).

—(1978) ‘The genres of oral narrative’, in Joseph P. Strelka (ed.), Theories of Literary Genre. Yearbook of Comparative Criticism, vol. VIII (University Park and London: Pennsylvania State University Press), 150-65.

Rousseau, Jean-Jacques (1821) ‘Essai sur l’origine des langues: où il est parlé de la mélodie et de l’imitation musicale’, in Oeuvres de

J. J. Rousseau (21 vols, 1820-3) vol. 13, Ecrits sur la musique (Paris: E. A. Lequien), 143-221.

Rutledge, Eric (1981) ‘The lessons of apprenticeship: music and textual variation in Japanese epic tradition’, paper read at the ninetysixth annual convention of the Modern Languages Association of america, New York, NY, 27-30 December, 1981, program item 487, ‘Anthropological approaches to literature’, 29 December. Manuscript from the author.

Sampson, Geoffrey (1980) Schools of Lingustics (Stanford, Calif.: Stanford University Press).

Saussure, Ferdinand de (1959) Course in General Linguistics, trans. by Wade Baskin, ed. by Charles Bally and Albert Sechehaye, in collaboration with Albert Reidlinger (New York: Philosophical Library). Originally published in French (1916). This, the most important of Saussure’s works, was compiled and edited from students’notes from his course in general linguistics given at Geneva in 1906-7, 1908-9 and 1910-11. Saussere left no text of his lectures.

Scheub, Harold (1977) ‘Body and image in oral narrative performance’, New Literary History, 8, 345-67. Includes photographs of gesticulation with hands and other parts of the body by women narrative performers among the Xhosa.

Schmandt-Besserat, Denise (1978) ‘The earliest precursor of writing’, Scientific American, 238, (6) (June), 50-9. Treats the hollow clay bullae and enclosed clay tokens from the Neolithic period in Western Asia in and around 9000 BC and used for several thousands of years, it seems, largely to record holdings or shipments of cattle, grain, other commodities. Very likely a precursor of writing that perhaps led into real writing.

Scholes, Robert and Kellogg, Robert (1966) The Nature of Narrative (New York: Oxford University Press).

Scribner, Sylvia and Cole, Michael (1978) ‘Literacy without schooling: testing for intellectual effects’, Harvard Educational Review, 48, 448-61.

Sherzer, Joel (1974) ‘Namakke, Sunmakke, Kormakke: three types of Cuna speech event’, in Richard Bauman and Joel Sherzer (eds), Explorations in the Ethnography of Speaking (Cambridge, England, and New York: Cambridge University Press), 263-82, 462-4 489. Reprint with same pagination: Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin, Offprint Series, 174 (n.d.).

—(1981) ‘The interplay of structure and function in Kuna narrative,or how to grab a snake in the Darien’, in Deborah Tannen (ed.), Georgetown University Round Table on Languages and Linguists 1981 (Washington, DC: Georgetown University Press), 306-22.

Siertsema, B. (1955) A Study of Glossematics: Critical Survey of its Fundamental Concepts (The Hague: Martinus Nijhoff).

Solt, Mary Ellen (ed.) (1970) Concrete Poetry: A World View (Bloomington: Indiana University Press).

Sonnino, Lee Ann (1968) A Handbook for Sixteenth-Century Rhetoric (London: Routledge & Kegan Paul.)

Sparks, Edwin Erle (cd). (1908) The Lincoln-Douglas Debates of 1858, Collections of the Illinois State Historical Library, vol. III, Lincoln Series, Vol. 1 (Springfield, Ill.: Illinois State Historical Library).

Steinberg, S.H. (1974) Five Hundred Years of Printing, 3rd edn rev. by James Moran (Harmondsworth, England: Penguin Books).

Steiner, George (1967) Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman (New York: Athenaeum).

Stokoe, William, C., Jr (1972) Semiotics and Human Sign Language (The Hague and Paris: Mouton).

Stolz, Benjamin A. and Shannon, Richard S. (eds) (1976) Oral Literature and the Formula (Ann Arbor, Mich.: Center for the Coordination of Ancient and Modern Studies).

Tambiah, S.J. (1968) 'Literacy in a Buddhist village in north-east Thailand', in Jack Goody (ed.), Literacy in Traditional Societies (Cambridge, England: Cambridge University Press), 85-131.

Tannen, Deborah (1980a) 'A comparative analysis of oral narrative strategies: Athenian Greek and American English', in Wallace L. Chafe (ed.), The Pear Stories: Cultural, Cognitive, and Linguistic Aspects of Narrative Production (Norwood, NJ: Ablex), 51 -87.

—(1980b) 'Implications of the oral/literate continuum for crosscultural communication', in James E. Alatis (ed.), Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics 1980: Current Issues in Bilingual Education (Washington, DC: Georgetown University Press), 326-47.

Tillyard, E.M.W. (1958) The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge (London: Bowes & Bowes).

Toelken, Barre (1976) 'The Pretty Languages" of Yellowman: Genre, Mode, and Texture in Navaho Coyote Narratives', in Dan BenAmos (ed.), Folklore Genres (Austin, Texas, and London: University of Texas Press), 145-70.

Visible Language (formerly Journal of Typographic Research). Publishes many valuable articles about typography, its constitution and development, its psychological and cultural effects, etc.

Watt, Ian (1967) The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding (Berkeley: University of California Press). Rpt. 1957

Whitman, Cedric M. (1958) Homer and the Homeric Tradition (Cambridge, Mass.: Harvard University Press). Reprinted New York: Norton, 1965. Discusses the 'geometric structure of the niad', 249-84 (and diagram in four-page appendix after p. 366). Through ring composition (concluding a passage with the forrnula that began it), Homer (unconsciously?) organizes the niad in a geometric pattern like boxes within boxes. The niad is spun out from slight episode, the Odyssey is more complex (pp. 306 ff.).

Wilks, Ivor (1968) 'The transmission of Islamic learning in the western Sudan', in Jack Goody (ed.), Literacy in Traditional Societies (Cambridge, England: Cambridge University Press), 162-97.

Wilson, Edward O. (1975) Sociobiology: The New Synthesis (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press).

Wolfram, Walt (1972) 'Sociolinguistic premises and the nature of nonstandard dialects', in Arthur L. Smith (ed.), Language, Communication, and Rhetoric in Black America (New York: Harper & Row), 28-40.

Yates, Frances A. (1966) The Art of Memory (Chicago: University of Chicago Press).

Zwettler, Michael J. (1977) The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry (Columbus, Ohio: Ohio State University Press).

الحواشي

حواشي المقدمة

(*) من هذا المنظور الجديد يلقي المؤلف الضوء على هذه المدارس في الفصل الأخير من كتابه، وكان أونج قد تناول بعض هذه المدارس والحركات والقضايا النقدية في مقالة مبكرة له (1958) قام مترجم الكتاب الحالي بترجمتها إلى العربية وسبقت الإشارة إليها في مراجع الدراسة في صدر الترجمة الحالية (المترجم).

حواشي الفصل الثاني

(*) يفسر المؤلف هذه الكلمة العبرية بقوله إنها تعني assembly speaker أي المتحدث إلى مجلس من الناس، وإسقاط هذا التفسير يفسد المعنى الذي يرمي إليه المؤلف. والترجمة الحديثة بعنوان The New English Bible التي نشرتها جامعتا أوكسفورد وكيمبردج تعطي Speaker مقابل الكلمة العبرية فقط (المراجع).

(*2) النقد الهومري العالي أو الأعلى مصطلح نحت على غرار مصطلح النقد العالي أو الأعلى للكتاب المقدس. فدارسو الكتاب المقدس في القرن التاسع عشر خاصة انقسموا إلى فريقين أحدهما يشتغل بالنقد الأعلى أي أنهم اهتموا بالمناهج الأدبية في الكتاب وبتقصي مصادره ومعانيه، وثانيهما يشتغل بتحقيق النصوص الأصلية، وهذا ما سمي بالنقد الأدبي (المراجع).

(*3) الصحيح أن ما كتبه سويفت عمل هجائي نثري لا علاقة له بالمسرح (المراجع).

(*4) هذا هو اللفظ الإنجليزي للاسم، ولكن مادام المترجم يقتبس ترجمة أمين سلامة في حاشيته حيث يرد الاسم على هيئة لوكيا، وهو الأقرب في اللفظ اليوناني، فمن الأفضل استعماله (المراجع).

(*5) t الأصل هناIdeographs وهي صور تدل على أفكار أو أشياء وليست كتابة (المراجع).

(*6) المقصود بالذاكرة الحرفية تلك التي تعيد الكلمات كما سمعت دون تغيير أو إضافة (المراجع).

(*7) انظر شرح هذا المفهوم في الفصل الثالث في هذا الكتاب (المراجع).

(*8) هذه ترجمة حرفية لكلمة clusters، والفكرة هي أن بعض العبارات أو الصور تميل إلى الترافق في السياقات المختلفة. وقد ظهرت الفكرة أول ما ظهرت في دراسة الصور الشعرية عند شيكسبير، حيث وجد أن ظهور صورة ما يرافقها عادة ظهور صور أخرى يتكرر ظهورها معا في مجموعات- أو عناقيد (المراجع).

حواشي الفصل الثالث

(*) كلمة «غيداء» من عندي-المترجم.

(*2) الأمثلة هنا من عندي-المترجم.

(*3) ينتمي الجريو إلى صنف من المشتغلين بالموسيقى والترفيه في أفريقيا الغربية، تتضمن عروضهم تواريخ القبائل وأنسابها [المراجع].
(*4) هذه المسألة قائمة في الإنجليزية أكثر مما هي في العربية. وأقرب مثال في العربية على ما يقصده المؤلف كلمة مثل اللا أدرية أو اللا أبالية. لكن حتى أمثال هذه الكلمات تظل تعامل معاملة الكلمات المفردة رغم أن أداة النفي مقحمة عليها إقحاما [المراجع]
(*5) بالمعنى الموسيقي للكلمة كما تستعمل لتسمية الأجزاء المتفرقة من السمفونية مثلا [المراجع]
(*6) قارن تعبير «ركبه الجن» بالعربية. [المراجع]
(*7) ما يرد في الكتاب هو The Three Graces أي الحسناوات الثلاث أغلايا ويوفروسيني وثاليا اللواتي كن يتحكمن، حسب الأسطورة اليونانية، بالمتعة والرشاقة والجمال في الحياة الإنسانية، ويرافقن أفروديايتي باستمرار. أما الـ Three Graeae (أي الشمطاوات الثلاث) فلم يذكرهن مؤلف الكتاب. ولكنني أترك ما أورده المترجم على حاله لأن الشمطاوات الثلاث مثال لا يقل جودة عن الحسناوات الثلاث في هذا السياق [المراجع].
(*8) الأقدار الثلاث كن في الأسطورة اليونانية يسيطرن على مصائر البشر، فكانت الأولى (كلوثو) تغزل خيط الحياة، والثانية (لاكيسس) تحدد طوله، والثالثة (أتروبوس) تقصه [المراجع].
(*9) هذا الاصطلاح اشتقاق مريح من modei = نموذج (أنموذج) نمذجة. لكن ما لم يشع استخدام المعنى الفني للكلمة في لغة أهل الصنعة-كما يقولون-فإنه يبقى اصطلاحا لا معنى له. وكلمة model تدل حينما تستخدم اسما في سياق مشابه للسياق الحالي على مجموعة من الأوصاف أو البيانات أو الإحصائيات التي توضح بصريا أمورا لا يمكن مشاهدتها بالملاحظة المباشرة. أو قد تدل على تصور نظري لنظام ممكن من العلاقات الإنسانية. وفي السياق الراهن فإن النظام الكتابي هو نموذج ثانوي (مرئي) لظاهرة مسموعة هي اللغة التي هي نظام أولي من الأصوات (المراجع).
(*10) كان هؤلاء-السيميائيون-يتعاملون بنوع من الكيمياء هو أقرب إلى السحر منه إلى العلم-وكان همهم الأكبر اكتشاف طريقة لتحويل المعادن الخسيسة إلى معادن ثمينة (المراجع).

حواشي الفصل الرابع

(*) كانت هذه تسجل عن طريق الصور وصفا للأحداث وتروي تاريخ القبيلة. (المراجع).
(*2) غير المترجم هنا المثال الأصلي، وهو كلمة read التي يمكن أن تقرأ لتقفي مع red أو مع reed حسب السياق المناسب. وهذا مثال يناسب الإنجليزية التي لم يدع أحد يوما أن طريقة كتابتها تتصف بالكمال. لكن المثال الذي أتى به المترجم من العربية ليقرب الفكرة إلى القارئ العربي مثال غير صحيح، لأن كتابة كلمة «حقق» من غير تحريك وتشديد ليست هي الكتابة الصحيحة للكلمة في نظام الكتابة العربية الكامل لأن هذا النظام يتضمن-حين يكتب بشكله الصحيح-كل العلامات اللازمة لمنع القراءة الخاطئة. أما كلمة read فلا يمكن تحديد طريقة كتابتها لمنع اللبس في قراءتها بعلامات تدل على طول حرف العلة فيها أو قصره. لقد أدى تنازل الكتاب والطابعين عن التحريك إلى ضرر كبير باللغة العربية يحتاج إلى وقفة طويلة في غير هذا المجال (المراجع).
(*3) جمع حُقّ بالضم (المراجع).
(*4) المعنى الخاص لكلمة Litrature هو«الأدب» (أي الكتابة الإبداعية)، أما المعنى العام فهو الكتابة

في أي موضوع كان، حتى العلوم. ويخطئ المترجمون حين يترجمونه هذا المعنى بكلمة «أدبيات» الموضوع الفلاني. فالأدب في اللغة العربية متخصص بنوع معين في الكتابة ولا يجوز قسر الكلمة لتعني شيئا آخر (المراجع).

(*5) ما يقصده المؤلف هو أن الرقم 1 بالإنجليزية تصل بالصيغة1 st والرقم 2 بالصيغة2 nd (وهما مفهومان رياضيان) ولا يتصلان بالكلمتين First و Second على التوالي (المراجع).

(*6) شخص من قبيلة اللوبا في الكونغو (المراجع).

(*7) ما سماه المترجم بأشباه الحركات ترجمة Semi-Vowels يعرف بالعربية بأحرف اللين. والرموز التي أوردها في المتن هي الرموز المستخدمة في نظام الرموز الصوتية الدولية لتدل على الياء والواو (اللتين تردان في كلمة «يوم» وعلى الكسرة والضمة على التوالي (المراجع).

(*8) يلفظونها «هَاّةَ»(المراجع).

(*9) الأمثلة العربية والفارسية قبل هذه العلامة (*) من عندي-المترجم.

(*10) من الواضح أن المؤلف لا يعرف شيئا عن الخط العربي (المراجع).

(*11) هي عجلات أو قل أسطوانات تضم كتابات مقدسة يستعملها البوذيون في صلواتهم، وتدور على محور (المراجع).

(*12) المرقم أداة حادة يكتب بها (المراجع).

(*13) هذه ترجمة حرفية للكلمة الإنجليزية inkhorns أي المحابر أو الدويّ (جمع دواة)، ولا اعلم إن كان العرب قد استعملوا قرون البقر محابر (المراجع).

(*14) أي خلاصة اللاهوت (المراجع)

(*15) يفسر الكاتب هنا الكلمة التي استعملها (وترجمها المترجم بـ «يؤلف» وهي Composes ومعناها الاشتقاقي يضع (الكلمات) معا : com (معاً)+ poses (يضع)-(المراجع).

(*16) كلمة «المعترف» هنا تقابل the Confessor، وهذا الاصطلاح لا يدل على الاعتراف بالخطايا كما قد يظن، بل هو اصطلاح يدل على قبول الديانة والالتزام بكل متطلباتها. ولذا فان أقرب ما يمكن أن نترجمه به هو «المؤمن» لتمييزه عن«الشهيد» الذي يقتل من أجل دينه.

(*17) يقصد الكاتب أنه أطلع على البحث قبل نشره (المراجع).

(*18) هذه الترجمة غير دقيقة ولو أنها تفي بالغرض، فالكاتب لم يضع شيئا على بابه بل طلب ممن سيجيبون من يسألون عنه بأي شكل من الأشكال أن يقولوا إنه out-أي غير موجود. وهذا التعبير يشبه قولك not at home ومعناه في هذا السياق: غير مستعد الآن لاستقبال الزوار رغم معرفة الجميع بأن الشخص المقصود موجود في البيت (المراجع).

(*19) لفظها الصحيح بالإنجليزية هو بالسين وليس بالزاي، ولكن في المقابلات العربية التي وضعها المترجم في حاشيته ما يغني عن هذه الكلمة التي ليست هي بالمصطلح الفني الخطير أصلا (المراجع)

(*20) لا أظننا نتحدث في العربية عن تدوير الأرقام rounding out the figures بل عن تقريبها، بمعنى الاكتفاء بالمئات أو الآلاف أو الملايين دون اعتبار الوحدات التفصيلية (المراجع).

(*21) قارن العربية الفصحى (= لهجة مكتوبة= gtapholect) باللهجات العربية المحلية (dialects)-(المراجع).

(*22) الكلمة الأصلية هنا هي Commonplaces التي تحتفظ بكلمة places في بنيتها (المراجع).

(*23) ليس العلوّ هنا وصفا لمستوى اللغة بل هو وصف للمنطقة التي تسود بها هذه اللهجة في

اللغة الألمانية، وهي جنوب ألمانيا ووسطها (المراجع).

حواشي الفصل الخامس

(*) راجع هامش المراجع حول كلمة «التأليف»، ص 120.
(2*) headings أما في العربية فنقول رؤوس الأقلام. لكن ما دام المؤلف نفسه يترجم loci بـ headingsفلنفعل نحن الشيء نفسه ونترجم headings بالعناوين (المراجع).
(3*) المقصود بالعبارة المرئية هنا ما تفعله الصورة: إذ إنها «تقول» شيئا دون اللجوء إلى اللغة (المراجع)
(4*) ابتكر تشارلتن هنمن هذا الجهاز لتحقيق الطبعات المبكرة من أعمال شيكسبير (المراجع).
(5*) يقتبس المؤلف هنا عنوان كتاب معروف لوليم ك. ومسَت (المراجع)
(6*) يكتب الناس عادة باستعمال القلم للكتابة على الورق، لكن اختراع الآلة الكاتبة جعل البعض ينشئ الكلام عليها مباشرة. أما الآن فإن الكثيرين تحولوا للإنشاء «الكتابة» على لوحة مفاتيح الحاسوب، مما ينتج كلاما مطبوعا فقط (المراجع).

حواشي الفصل السادس

(*) المعنى الحرفي لكلمة res اللاتينية هو «الأشياء» (المراجع).
(2*) الأخلاط هي العصارات التي تتحكم في صحة الجسم في الطب القديم، فان زادت إحداها على حدّها الصحيح اعتل الجسم. وقد طوّر كتاب المسرح الأوروبيون هذه الفكرة في القرن السابع عشر وكتبوا مسرحيات عن صفات ذهنية أو سلوكية أو نفسية زادت على حدها المعقول فجعلت صاحبها مريضا بالبخل مثلا أو بالوسوسة أو بالغضب (المراجع).
(3*) الأسماء التي ذكرها المؤلف هي على التوالي Lovelace (رباط الحب) في رواية كلارساهارلو لرتشردسن، و Heartfree (خلي القلب) في مسرحية فانبرو الزوجة المستثارة، وAlworthy (الجدير بكل خير) في رواية فيلدنغ توم جونز، وSquare (وهو اسم يدل في هذا السياق على المراءاة والمداهنة، لأنه في رواية توم جونز نفسها يظهر غير ما يبطن) (المراجع).
(4*) الكلمة هي Humor، والمؤلف يميز هذا المعنى المعاصر (السخرية) عن المعنى الذي ورد شرحه قبل قليل (الأخلاط) (المراوح).
(5*) علم نفس الملكات Fawlty Psychology ضرب من علم النفس الذي عفا عليه الزمن كان يحاول تفسير السلوك الإنساني بافتراض ملكات عقلية افتراضا أوليا لا يخضع للتجربة (المراجع).

حواشي الفصل السابع

(*) ملحمة شعبية روسية أو قصيدة روائية من نوع البالاء (المراجع).
(2*) أي ما يتعلق بفنون الصيد (المراجع).
(3*) ليس هناك من ترجمة ثابتة بعد لهذا المصطلح المهم. واعتراضي على «المنظور الأمامي» هنا هو أن هذا التعبير يوحي بكلمة perspeutive التي ترد في سياقات مختلفة. لكن بما أن عملية الـ- fore grounding تعني الإظهار عن طريق التقديم-أي دفع ما حقه أن يكون«خلف» باتجاه الأمام

ليجذب النظر-فقد نكتفي بكلمة «التقديم» التي ترد عند البلاغيين العرب في سياقات مشابهة حينما يتحدثون عن تقديم ما حقه التأخير (المراجع).

(*4) لابد من التنبيه إلى أن pretext تعني أيضا (pre-text)، أي نصا سابقا (المراجع).

(*5) من المعروف أن الحاسوب يختزل كل شيء إلى لغة الآلة المكونة من رمزين فقط هما الصفر والواحد (المراجع).

(*6) ليس هذا مثلا في الواقع، بل هو تعبير يرد(دون كلمة Sometimesالتي أضافها المترجم من عنده)في قصيدة ألكزاندار بوب المعنونة«مقال في النقد»:

Those oft ore stratagems Which error seem,

Nor is homer nods,but we dream.

وهذان هما السطران 179- 180 من الجزء الأول من القصيدة. ومعناهما أن الأخطاء التي يبدو أن هومروس ارتكبها ليست إلا حيلا بلاغية:«فهومروس لم يغلبه النعاس بل نحن نحلم».أما أونج فيخالف بوب ويقول:لا بل لقد غلب النعاس هومروس أحيانا.(المراجع).

(*7) أي معرفة »الشيء في ذاته«-المترجم.

(*8) ربما كانت في الفقرة التالية فائدة لشرح هذا المفهوم: «إن الشيء في ذاته لا يمكن معرفته في الأساس. لكن مفهوم الشيء في ذاته ليس مفهوما متناقضا لأننا لا نستطيع الادعاء بأن نظام الظواهر هو النظام الوحيد الممكن. ونحن يمكننا الحصول على معرفة حسية بالأشياء الحسية فقط وليس بالأشياء في ذاتها. فالأحاسيس لا تستطيع ادعاء معرفة كل شيء يفكر به العقل. ومفهوم الشيء في ذاته أو الـ noumenon بوصفه شيئا، تدركه الحواس بل يمكن معرفته بالحدس العقلي مفهوم قابل لأن يفكر به على الأقل. إنه مفهوم محدد. وهو يقول للذهن الذي يقوم بالمعرفة: هذه هي حدودك، وأنت لا تستطيع اجتيازها، وهنا تقع حدود سلطانك. أنت قادر على معرفة الظواهر، أما غير الظواهر، أو الأشياء في ذاتها، أو ما يمكن للعقل أن يفكر به، فهو يقع خارج نطاق إدراكك»-ترجمة المراجع عن كتاب. Frank Thilly, A History of Philosophy, 3rd ed 428. (New York, Holt, Rinehart and Winston, 1957(P

(*9) الـ logos هو العقل: بمعنى المبدأ العقلاني للكون في الفلسفة اليونانية القديمة، ويعبر عنه في الكلمات والأشياء-المترجم.

(*10) انظر حول هذا الموضوع كتاب البدائية، الذي حرره أشلي مونتاكيو وترجمه محمد عصفور لسلسلة عالم المعرفة. (المراجع).

(*11) لا يستطيع القارئ المسلم أن يغفر للمؤلف جهله بأن أساس وجود القران الكريم بوصفه نصا مكتوبا أنه من وجهة نظر المسلمين نص إلهي خالص (المراجع).

المؤلف في سطور:

د. والترج. أونج

* ولد في مدينة كانزس سيتي، بولاية ميسوري، بالولايات المتحدة سنة 1912.

* حصل على الدكتوراه من قسم اللغة الإنجليزية من جامعة هارفارد سنة 1955.

* اهتم منذ الأربعينيات بموضوع الشعر والأدب بعامة، في بعديه الشفاهي والكتابي.

المترجم في سطور

د. حسن البنا عز الدين.

* من مواليد محافظة القليوبية بجمهورية مصر العربية 1952.
* حصل على الماجستير في الأدب العربي من جامعة عين شمس 1978.
* حصل على الماجستير في الآداب من الجامعة الأمريكية بالقاهرة 1982.

* حصل على الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة عين شمس 1986.

* صدرت له مؤلفات عدة في الأدب والنقد.

* له كثير من العروض النقدية والترجمات والمقالات في المجلات المتخصصة.

* عضو هيئة التدريس في كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة الزقازيق، بمصر.

المراجع في سطور

د. محمد عصفور.

* دكتوراه في الأدب



القوى الدينية في إسرائيل

تأليف

د. رشاد عبد الله الشامي

الإنجليزي من جامعة إنديانا 1973

* أستاذ الأدب الإنجليزي في الجامعة الأردنية.
* رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها (1982- 1988).
* ترجم عدة كتب منها:

البدائية: نشر في سلسلة عالم المعرفة، عام 1982.

مفاهيم نقدية: نشر في سلسلة عالم المعرفة عام 1987.

هذا الكتاب

يقدم الكتاب للمرة الأولى في شكل متكامل أفكارا جوهرية في مجالات معرفية متعددة تشمل الأدب والنقد والتاريخ والفلسفة والاجتماع. ويتناول المؤلف هذه الأفكار من خلال محور أساسي هو التقابل بين العقلية الشفاهية والعقلية الكتابية وعملية تحويل الكلمة إلى تكنولوجيا. ويعد هذا التحويل وذاك التقابل من أهم ما شغل العقل النقدي الغربي في الخمسين سنة المنصرمة، مما أدى إلى الكشف عن حلول جذرية لمشكلات أكاديمية وغير أكاديمية شغلت المفكرين والفلاسفة والنقاد وهم يتأملون الثقافات القديمة وتراثها الفكري والأدبي من خلال عقلية حديثة متحولة إلى الكتابية.

وتستدعي كثير من القضايا المطروحة في هذا الكتاب الثقافة العربية بتجلياتها المختلفة سواء من الأدب المكتوب بعد الإسلام أو الأدب الشفاهي الأصل من قبل الإسلام وبعده، بحيث لن تفتح أمام المتأمل والمتخصص كثيرا من الإمكانات لإعادة اكتشاف كثير من النصوص العربية التي نظر إليها دائما بوصفها نصوصا «مكتوبة» فحسب، بل سوف تساعد على إعادة اكتشاف نصوص قد تكون عالجت القضايا نفسها بشكل أو بآخر.